La música en las Maneras de Representación cinematográfica

Josep Torelló



COL·LECCIÓ
TRANSMEDIA
XXI

LA MÚSICA EN LAS MANERAS DE REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Josep Torelló

Se debe citar:
Torelló, Josep (2015). *La música en las Maneras de Representación cinematográfica.* Colección Transmedia XXI. Barcelona: Laboratori de Mitjans Interactius.

Descargable desde: http://www.lmi.ub.es/transmedia21/

ISBN: 978-84-608-3977-4

Año de publicación: 2015

Diseño gráfico de portada y maquetación
Xavier Aguiló - Aguiló Gràfic SL

Esta colección recibe el apoyo de la Oficina de Recerca, Facultat d'Educació, Universitat de Barcelona.

El Laboratori de Mitjans Interactius es un centro de I+D+i de la Universitat de Barcelona especializado en la investigación en el ámbito de la educación, los medios de comunicación y el arte, reconocido y financiado por la Generalitat de Catalunya (2009 SGR 847). Nuestras líneas de investigación son:
– Comunicación audiovisual digital
– (meta) Narrativas y sintaxis audiovisual y multimedia
– Formulaciones artísticas de participación
– Entornos formativos potenciados por la tecnología
– Alfabetización digital
– Diversidad e inclusión social en contextos mediáticos
– Evaluación de los aprendizajes con TIC
– Infancia y pantallas

A comienzos de 2010, el Laboratori de Mitjans Interactius (LMI) comenzó la colección Transmedia XXI. A través de sus títulos se potencia la reflexión sobre la educación y la sociedad en red, con atención a las nuevas minorías y a la inclusión social. Estos textos reflejan también la acción investigadora del grupo, que ahora se encuentra embarcado en varios proyectos.

LIBROS PUBLICADOS POR LA COLECCIÓN

Pardo Kuklinski, Hugo (2010). *Geekonomía. Un radar para producir en el postdigitalismo*. Col·lecció Transmedia XXI. Laboratori de Mitjans Interactius / Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona.

Cobo Romaní, Cristóbal; Moravec, John W. (2011). *Aprendizaje Invisible. Hacia una nueva ecología de la educación*. Col·lecció Transmedia XXI. Laboratori de Mitjans Interactius / Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona.

Willem, Cilia (ed.) (2011). *Minorías en red. Medios y migración en Europa*. Col·lecció Transmedia XXI. Laboratori de Mitjans Interactius. Universitat de Barcelona. Barcelona.

Cano, Elena (ed.) (2012). *¿Aprobar o aprender? Estrategias de evaluación en la sociedad red.* Col·lecció Transmedia XXI. Laboratori de Mitjans Interactius. Universitat de Barcelona. Barcelona.

Scolari, Carlos A. (ed.) (2013). *HOMO VIDEOLUDENS 2.0 Del Pacman a la gamification.* Col·lecció Transmedia XXI. Laboratori de Mitjans Interactius. Universitat de Barcelona. Barcelona.

Bergmann, Juliana y Grané, Mariona. (2013). *La universidad en la nube. A universidade na nuvem*. Col·lecció Transmedia XXI. Laboratori de Mitjans Interactius. Barcelona.

Cano, Elena y Bartolomé, Antonio (coord.) (2015). *Evaluar la formación es posible. Avaliar a formação é possível.* Col·lecció Transmedia XXI. Laboratori de Mitjans Interactius. Barcelona.

Descargables desde: http://transmedia21.com/

Próximo título de la colección:

Cabrera, Nati; Mayordomo, Rosa M. (2016) *El feedback formativo en la universidad. Experiencias con el apoyo de la tecnología*. Col·lecció Transmedia XXI. Laboratori de Mitjans Interactius. Barcelona.

Agradecimientos

Al Laboratorio de Mitjans Interactius por haberme abierto sus puertas para trabajar en él y publicar este trabajo. Y a todos los compañeros que lo forman, encabezados por el profesor Antonio Bartolomé.

Al profesor Jaume Duran, a quien este texto debe mucho gracias a su paciencia, orientación, sentido crítico y apoyo.

A la profesora Rosa Tarruella, quien hizo aportaciones interesantes a la vez que corrigió las páginas que vienen a continuación.

Josep Torelló
Sankt-Peterburg (Rusia), octubre de 2015.

Índice



Prólogo

La música se ve en el cine

Jaume Duran

Todavía se puede decir que el cambio más importante en el mundo del cine, el primer gran audiovisual de la historia, se produjo en 1927 con la incorporación del sonido. Comúnmente, se denomina el periodo anterior a esta fecha como *cine mudo* o *silente*. Pero el cine nunca fue mudo. Casi siempre había habido un piano o un comentador a pie de pantalla o, cuando no, para las grandes ocasiones, una buena orquesta.

Ahora bien, a finales de la década de 1920, y por más que ya se habían dado algunas experimentaciones al respecto desde principios de ésta e incluso un gran interés desde sus orígenes, el *Vitaphone* fue el primer sistema eficaz de sonido sincronizado, registrado en grandes discos armonizados con la imagen que, a principios de la década de 1930, fue substituido por el *Movietone*, que incorporaba la banda sonora en el propio fotograma.

El cantor de jazz (1927) de Alan Crosland, producido por la Warner Bros, fue el primer film hablado y un clásico del género musical, considerado por algunos como un disco Vitaphone que recogía canciones de la estrella del film, Al Jolson, pero que era ampliado con imágenes, y cuyo papel hubiera tenido que interpretar George Jessel, pero que rechazó por no poder cobrar dos sueldos, el de cantante y el de actor. Aun así, no obstante, anteriormente ya se había estrenado *Don Juan* (1926), también de Alan Crosland, utilizando el sistema Vitaphone, aunque el film no tenía diálogos. Y el primer film cien por cien hablado fue *Luces de Nueva York* (1928) de Bryan Foy.

En dos años, la mayoría de compañías se pasaron al sistema sonoro, y la unión entre la Warner Bros y la Western Electric, subsidiaria de la Telephone and Telegraph, AT&T, fue una de las más importantes en la tarea de reproducir de manera sincronizada un film y un disco.

Sentado esto, algunos directores no reaccionaron satisfactoriamente ante el cine sonoro. Es el caso del gran Charles Chaplin, que no introdujo un fragmento hablado en un film, aun siendo una canción elaborada a partir de varios fragmentos de diversos idiomas e invenciones, hasta *Tiempos modernos* (1936), y que no hizo su primer film plenamente hablado hasta *El gran dictador* (1940). La célebre actriz canadiense del cine mudo Mary Pickford, cofundadora con éste y con

Douglas Fairbanks y David Wark Griffith de la United Artists, llegó a afirmar igualmente que el cine hubiera tenido que ser primero sonoro y después silente.

Más allá, y en cualquier caso, la alianza entre la imagen y el sonido ha sido, y es, fundamental en el mundo audiovisual, e incluso la capacidad de construir imágenes a partir de los sonidos y viceversa ha sido, y es también, extraordinaria. Y el cine, en concreto, lo ha reflejado brillantemente. Sobre todo, a partir de la sincronización técnica. Y a través de la música, en especial.

La música es un sonido compuesto por la superposición y sucesión de otros sonidos más elementales llamados notas. A cada nota se le pueden definir las propiedades del tono, el timbre y la intensidad. La superposición de notas define la armonía, y la sucesión en el tiempo, el ritmo. Igualmente, la música es un lenguaje artístico asignificante e inexpresivo por sí solo, pero, paradójicamente, y pese a no significar ni expresar nada por sí misma, actúa como mediadora de las emociones y las voluntades expresivas del compositor. Cuando la música, además, se relaciona con la imagen, a la perfección, estos valores emotivos y expresivos acostumbran a adquirir suma importancia.

Sin embargo, curiosamente, no ha habido muchos trabajos al respecto. Los ensayos sobre la música y el audiovisual o, más en concreto, y el cine, se han centrado en atender las tipologías o temáticas de la música per se, y han olvidado mayormente la relación ineludible con las imágenes que concomitaba.

Dichos escritos, asimismo, se han originado en las últimas décadas, ya que el tema no parecía tener mucho interés con anterioridad; quizás porque durante mucho tiempo el sonido fue mono, después estéreo, y hasta la década de 1970 no empezaron a proliferar los sonidos dolby, y posteriormente, los multicanales, envolventes y otros; quizás porque el campo de la imagen por sí sola arrastraba ya demasiado apego desde sus comienzos, originando un sinfín de estilos y corrientes, donde precisamente lo esencial eran aspectos como la puesta en escena, la composición, el movimiento, el montaje y demás.

Y aquí es donde adquiere un enorme interés el estudio, presente en este libro, que su autor Josep Torelló ha elaborado: en la explicación considerable y novedosa, dentro de la disciplina de los *Films Studies*, de la presencia de la música en los films a través del desarrollo del lenguaje cinematográfico, y en la demostración de cómo la imagen y la música se han ensamblado, desde sus orígenes, en una expresión conjunta que el autor califica de *expresión cinematográfica*.

En resumen, *La música en las maneras de representación cinematográfica* profundiza en la relación estética y formal y en la articulación de la imagen y el sonido en el cine, y en sus maneras de representación a lo largo de la historia. Y lo hace con astucia y rigor, pero también, y sin duda, con humildad y entusiasmo, el mismo que aprendí de su autor cuando me convenció completamente de aquella reflexión nietzscheana de que la vida sin música sería un error.

Corsier (Suiza), octubre de 2015.



Introducción

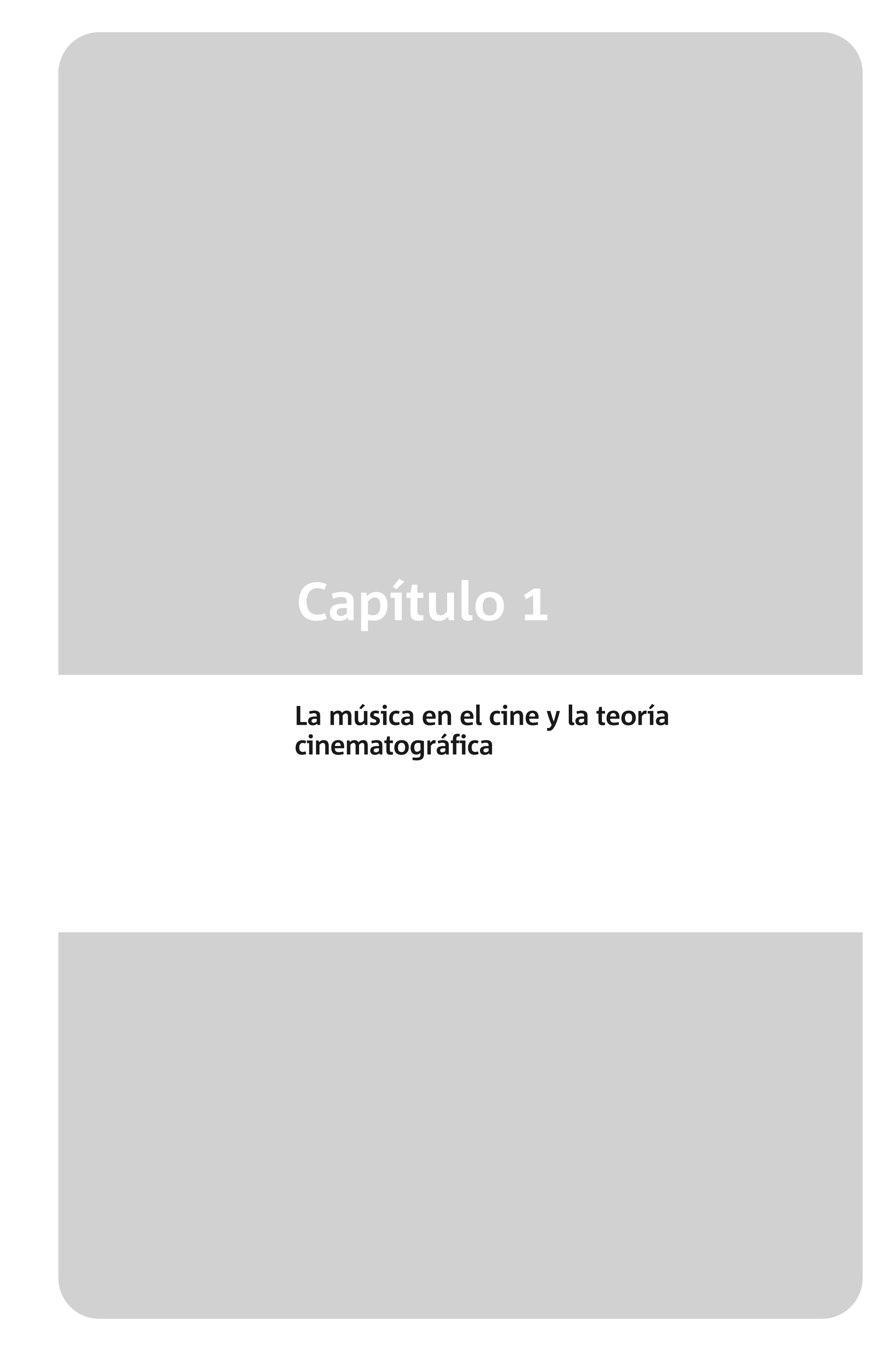
El lenguaje cinematográfico, y por extensión el audiovisual, es un lenguaje artístico y comunicativo ciertamente complejo, el cual ha evolucionado, de una manera más o menos constante, durante el transcurso del siglo XX, siendo durante este periodo el lenguaje artístico genuinamente contemporáneo. Parece claro que en esta paulatina transformación, la presencia de la música en los filmes ha definido parte de los mecanismos ontológicos, narrativos, expresivos, dramatúrgicos, psicológicos e inclusive históricos con los que el lenguaje cinematográfico ha articulado el espacio-tiempo diegético —es decir, el espacio físico y mental donde se desarrolla la ficción fílmica—.

Parte de estas cuestiones son las que quiere abordar el presente trabajo el cual lleva a término una investigación académica entorno al estudio de la música presente y articulada en el cine e indaga sobre la relación estética música-imagen. Dicha investigación se enmarca en la disciplina que el mundo anglosajón agrupa bajo el epígrafe de los *Films Studies* y que también podríamos denominar como Estudios Cinematográficos. Lo cinematográfico es un fenómeno muy bien enraizado en las sociedades modernas; su análisis debería hacer convergir, en un mismo objeto de estudio —los filmes—, diferentes perspectivas académicas que procuren dar cuenta de su complejidad. En estas páginas intentaremos aproximarnos a algunas de las problemáticas de la disciplina, especialmente pondremos el foco en aquellas que hacen referencia al estudio de la música en el cine.

Siguiendo este objetivo, el trabajo se ha desarrollado principalmente en dos direcciones. Por un lado, hemos indagado en la relación estética y formal entre la imagen y la música; y por otro, en la manera en que la música se articula en el lenguaje cinematográfico. Así, desde este planteamiento, el trabajo presenta dos espacios teóricos diferenciados. Por un lado un estudio sincrónico[1] de los principios estéticos que se articulan en la bibliografía sobre la relación entre la música y la imagen cuando ambas se proyectan de manera conjunta en una pantalla de cine —es decir, un estudio estructural de aquello que la bibliografía de la disciplina ha aportado sobre la estética conjunta música-imagen—; estas cuestiones se tratan fundamentalmente en el «Capítulo 1. La música en el cine y la teoría cinematográfica». Y por otro lado, —quizás la parte más novedosa y substancial del libro— se desarrolla un estudio

diacrónico sobre la genealogía del lenguaje cinematográfico y como éste ha evolucionado hasta la actualidad, a través de sus transformaciones graduales —es decir, un estudio cronológico-histórico del lenguaje cinematográfico y del papel de la música en su articulación—; estas cuestiones se tratan en los sucesivos capítulos 2-6.

El presente trabajo de investigación estudia la presencia de la música en el arte cinematográfico. Pero quizás hace falta apuntar una interesante cuestión para el futuro: aunque la idea transversal de la investigación es la relación estética de la música en el conjunto de la expresión cinematográfica, podemos considerar que éste es también un trabajo sobre la imagen audiovisual —sobre la imagen—, con el cual intentamos explicar cómo la música es un elemento que pertenece a los mecanismos de la construcción icónica moderna y contemporánea. Estudiar la imagen contemporánea es, desde nuestro punto de vista, estudiar también su dimensión sonora. Así, aunque no tratemos directamente estos temas, este trabajo ayuda a entender y a justificar cómo la principal construcción icónica del siglo xx —la imagen que nace con el cinematógrafo, la imagen que captura finalmente el movimiento del mundo— adquiere y asimila una dimensión sonora y musical en su campo epistemológico.



Capítulo 1

La música en el cine y la teoría cinematográfica

Algunas problemáticas

Para definir, desde la teoría, un *stato quo* actualizado de la música en el seno del lenguaje cinematográfico se ha de indagar en el espacio que se ha otorgado a la presencia de la música, desde un punto de vista sincrónico, dentro de un marco estético y explicativo que algunos autores han definido con el concepto de «aparato técnico cinematográfico» (Suárez, 2012: 12). Es importante señalar que el estado de la cuestión que hace referencia al estatus de la música cómo elemento del lenguaje es relativamente sencillo de acotar si lo que se pretende es referenciar las entradas bibliográficas que tratan esta temática; de hecho, encontramos trabajos que se plantean como memorandos de la disciplina (Lluís i Falcó, 1999). Pero en el momento de afrontar de manera crítica su corpus literario surge la dificultad de resumir, desde un punto de vista conceptual, este conjunto bibliográfico y relacionarlo con la teoría cinematográfica general. A la vez, resulta extremadamente complejo sacar conclusiones paradigmáticas del estudio de esta bibliografía: parece que no hay un conjunto teórico consensuado que dé respuesta, desde un punto de vista académico, a la pregunta *¿qué define el estatus de la música en el cine?*

Pensamos que esta dificultad es debida al hecho de que los fundamentos teóricos de la presente disciplina se encuentran, en cierta manera, en una refundación permanente —especialmente si nos fijamos en sus propuestas metodológicas de análisis y en los diferentes marcos teóricos que las acotan—. Así pues, repasando la bibliografía pertinente se evidencia que podemos encontrar muchos o pocos *papeles de la música en el cine* —dependerá de la obra consultada—; fenomenologías que se categorizan de una forma u otra; taxonomías articuladas, también, de manera diversa —siempre en función de los criterios adoptados en el análisis—. En definitiva, todo punto de vista sobre la cuestión estará subordinado en gran medida al autor y al contexto de investigación en el cual se realice el trabajo académico. Esta característica de dispersión en los fundamentos de su metodología es, de manera evidente —y tal cómo han subrayado diferentes teóricos del campo—, negativa para el conjunto de la disciplina y para su desarrollo presente y futuro.

Desde nuestro punto de vista, consideramos que el conjunto de la bibliografía ha procurado responder a la cuestión formulada: *¿qué define el estatus de la música en el cine?* Aunque en términos generales parece que es razonable considerar que parte de la indagación resultante de esta bibliografía ha sido vacilante y sobretodo, desde la perspectiva metodológica, poco homogénea en sus procedimientos y en la terminología utilizada. Este hecho genera que el corpus de conclusiones tienda de manera repetida a las generalidades y contradicciones o que directamente se hayan alimentado en su seno ciertas disfuncionalidades que aún hoy perduran y que condicionan el tiempo presente de la disciplina. En este sentido, encontramos trabajos que, situados bajo el paraguas del presente campo de estudio, y aún teniendo la voluntad de aportar positivamente a la investigación que ésta plantea, se alejan de la perspectiva que consideramos que le es fructífera —sumando cierta confusión a la visión de conjunto—.

Debido a la suma de estas cuestiones descritas, consideramos que elaborar un marco teórico de la música en el cine resulta un trabajo complejo y problemático. Es posible que éste sea el principal talón de Aquiles de la disciplina: el estudio de la música en el aparato teórico cinematográfico es una actividad académica poco estructurada. En referencia al estado académico de la investigación que se realiza en torno al presente campo, la profesora y teórica de la Universidad de Salamanca, la doctora Teresa Fraile, escribe que:

> A pesar del interés de este ámbito de estudio, la investigación española sobre música de cine presenta amplias carencias. Aunque en otros países esta disciplina está muy avanzada tanto en el ámbito teórico como práctico (sobre todo en los estudios anglosajones), en el caso español es patente la escasez de trabajos de ambos tipos, lo que da lugar a una imperiosa necesidad de estudio (Fraile, 2008: 10).

En su tesis doctoral *La creación musical en el cine español contemporáneo* (2008), Fraile expone que muchas de estas carencias son metodológicas, de aislamiento o de desconocimiento teórico de eso que está sucediendo en el extranjero. A la vez, la autora expone dos consideraciones o quejas generales al conjunto de la bibliografía que considera errores recurrentes de la disciplina, la observación de las cuales nos resulta útil como punto de partida en esta compleja perspectiva

teórica: 1) la carencia y la dispersión, tanto en los Estudios Cinematográficos como en los de Musicología, de estudios concretos que tengan como objeto la música en el cine; y 2) la incomunicación de las diferentes disciplinas que tratan el tema, que se encierran en sus propias metodologías y problemáticas, y obvian la propia naturaleza de la materia de análisis (Fraile, 2008: 22-23).

Estos dos hechos, tal como argumenta Fraile, hacen que desde el ámbito académico se aborde el análisis de la música en el cine desde un cierto derrotismo inicial y que muchas investigaciones se focalicen en términos tratados reiteradamente presentándolos como novedades —hecho que, en última instancia, hace evidente una flagrante falta de rigor académico—. En referencia a la formulación del presente trabajo, hemos procurado en la medida de lo posible, no caer en los errores detectados y señalados por Fraile y encarar el estudio desde una perspectiva que esté integrada en el corpus literario que conforma la disciplina.

Por otro lado, estas cuestiones introductorias expuestas hasta el momento nos permiten extraer algunas conclusiones iniciales del actual *stato quo* de la disciplina:

1) Nos encontramos en un marco teórico general amplio y disperso, que comprende bastantes referencias bibliográficas, el trabajo teórico de las cuales, en la actualidad, se desarrolla y produce principalmente en el ámbito académico universitario.
2) Aunque es un corpus amplio y quizás ciertamente caótico, este es relativamente accesible —sobretodo si se compara con otras disciplinas académicas—.
3) Se da la circunstancia que, aunque la disciplina se encuentra en un momento evolutivo importante (Fraile, 2008: 23), las aportaciones al estudio de la música en los filmes aún no se han vertebrado alrededor de un paradigma sólido, panorámico, completo, el cual sea a la vez funcional: la principal problemática de esta disciplina es, sin lugar a dudas, su dispersión teórica y metodológica.

Teniendo en cuenta este conjunto de consideraciones descritas procuraremos exponer, a continuación, un estado de la cuestión actualizado que explique el estatus de la música en el aparato teórico cinematográfico.

Conclusiones iniciales del actual estado de la cuestión de la disciplina
1. Marco teórico disperso desarrollado principalmente en el ámbito académico universitario.
2. Corpus bibliográfico amplio pero caótico.
3. No se ha vertebrado un paradigma sólido, panorámico y funcional de la disciplina.
4. La problemática principal es la dispersión teórica y metodológica.

Cuadro 1: conclusiones iniciales del actual estado de la cuestión de la disciplina.

Teorías sobre el papel de la música en los filmes

Para definir un marco teórico útil es evidente que hemos de desglosar parte del corpus literario de la disciplina, especialmente aquellos trabajos que describen la relación que se establece entre la música y la imagen en el marco de la «expresión cinematográfica»[2]. Pero no es el objetivo de este libro desgranar una panorámica completa de estas aportaciones en el ámbito teórico, ya que en menor o mayor medida esta empresa ya ha sido exitosamente realizada en otros trabajos académicos de ámbito internacional o estatal.

En este sentido, entre los trabajos editados dentro del Estado español, encontramos dos obras de referencia: el trabajo de Carlos Colón, Fernando Infante del Rosal y Manuel Lombardo, *Historia y Teoría de la música en el cine* (Presencias afectivas) (1997); y la ya mencionada tesis doctoral de Teresa Fraile, *La creación musical en el cine español contemporáneo* (2008). El trabajo de Colón *et al.* está enfocado a revisar y catalogar el corpus ensayístico que ha producido la disciplina; este hecho, desde nuestra perspectiva, nos permite un interesante punto de partida. En referencia a la tesis de Fraile, nos es muy útil en la medida que en ella se articula un riguroso marco teórico (2008: 79-222), del cual trataremos algunos aspectos en este mismo capítulo.

En el extenso y documentado trabajo de Colón *et al.* encontramos el capítulo de «Teorías de la música en el cine», firmado por los doctores de la Universidad de Sevilla Fernando Infante del Rosal y Manuel Lombardo (1997: 205-263). Más allá de la rigurosa y compleja catalogación de textos, autores, conceptos y corrientes de pensamiento —de la cual loamos la capacidad de generar vínculos conceptuales entre fenome-

nología inicialmente dispar—, este capítulo recoge una aportación teórica que nos ayuda a delimitar, desde una óptica operativa, el marco con el que nuestra investigación trabaja el estatus de la música en el aparato teórico cinematográfico.

Infante del Rosal y Lombardo establecen que la totalidad de la reflexión teórica sobre la presencia de la música en el cine —y la bibliografía que ésta ha generado— se desarrolla alrededor de dos paradigmas teóricos fundamentales: un paradigma que se define por establecer una concepción ontológica de la presencia de la música en el audiovisual; y un paradigma en el cual la relación entre la música y la imagen se articula en torno a la funcionalidad de la primera en el marco de la «expresión cinematográfica».

> Uno [es un paradigma] que analiza o explicita la relación originaria de la música y la imagen cinematográfica, que la justifica, por tanto, en términos de una fundamental unión, y [el] otro [es un paradigma] que la comprende bajo criterios de funcionalidad y de valores estructurales sin plantearse una relación de consustancialidad o parentesco fundantes (Infante del rosal y Lombardo, 1997: 207).

Tal como indican los autores, el primero es un paradigma con una vocación ontológica cuando establece un posicionamiento teórico frente a la relación entre la música y la imagen —el corpus bibliográfico del cual se define aproximadamente durante la primera mitad del siglo XX—. Por el contrario, el segundo paradigma, que se elabora en el entorno académico del Formalismo —y por tanto, se formula durante la segunda mitad del siglo pasado—, tiene una vocación estructuralista a la hora de entender la relación música-imagen en el contexto cinematográfico.

> El primer modelo procede de la teoría del cine, especialmente de los planteamientos de vocación ontológica desde Béla Balázs a Edgar Morin. El segundo hunde sus raíces en el formalismo y cobra vuelo en la teoría sistematizadora francesa (Colpi, Porcile, Chion) y en la consolidación académica de los estudios sobre música de cine.
>
> [...] En definitiva, se trata de dos formas de definir el lugar de la música en el cine, una, esencialista, la otra, funcionalista. La primera describe la competencia de la música y la imagen como un hecho pre-cinematográfico, ahistórico. La segunda consolida las particularidades de la música cinematográfica a partir de una sedimentación histórica. La primera se funda

en la metafísica, la segunda en el análisis. (Infante del rosal y Lombardo, 1997: 206-207).

Desde nuestro punto de vista, este planteamiento dual tiene una virtud pragmática: engloba en un todo una panorámica completa del estado de la cuestión de la música en el cine. Es decir, la mayoría de aportaciones teóricas, por alejadas que sean desde la óptica conceptual, se pueden englobar en uno de los dos paradigmas comentados. Este hecho, es importante subrayarlo, facilita la ordenación y la interpretación del corpus bibliográfico de la disciplina.

	Características
Paradigma ontológico	La música es una parte estructural del filme.
Paradigma funcional	La música es un elemento funcional del filme.

Cuadro 2: características de los dos paradigmas de la música en el cine.

El primer espacio —el paradigma ontológico— entiende la música como el elemento fundacional de la ontología cinematográfica: la música es germinal del aparato teórico cinematográfico. El segundo —el paradigma funcional— considera, desde una visión analítica, que la música es un elemento más bien pseudo-autónomo del filme, un elemento que tiene su espacio en el aparato teórico por una conjunción histórica que podríamos seguir y evaluar; la música se convierte en un elemento que desarrolla un papel funcional y ejecutivo en el conjunto del lenguaje cinematográfico.

En los siguientes puntos detallamos las características principales de estos dos paradigmas teóricos, a partir de los trabajos comentados de Infante del Rosal y Lombardo —para el primer y segundo paradigma— y de Fraile —para el segundo—.

Las propuestas ontológicas

Las propuestas ontológicas sobre el estatus de la música en el aparato teórico cinematográfico se circunscriben, de manera principal, a un periodo inicial de la teoría cinematográfica general; etapa que precisamente el teórico italiano Francesco Casetti ha definido, en su

importante libro *Teorías del cine* (1994), como el periodo de las Teorías Ontológicas[3] (Casetti, 1994: 19).

En referencia a la teoría sobre la música de cine, se destaca que éste es un periodo en el cual se construyen perspectivas teóricas el conjunto de las cuales condicionan la temática y el desarrollo de la disciplina en las décadas posteriores (Fraile, 2008: 83-84). En este sentido, para indagar en el paradigma ontológico, Infante del Rosal y Lombardo confeccionan una taxonomía a partir de diferentes aspectos que identifican, de manera repetida, en el corpus bibliográfico que trata la relación fundamental y originaria entre la música y la «imagen» cinematográfica. Esta taxonomía se basa en los términos de «consustancialidad», 2) «alquimia», 3) «reciprocidad» y 4) «demarcación» (1997: 207).

1) La teoría definida como «consustancial» —la cual parece que es la más productiva de las comentadas— entiende que la música es un elemento cinematográfico que debe tener la misma consideración y estatus que cualquier otro de los elementos que conforman el filme. La teoría general considera que hay una serie de elementos a los que no se les cuestiona su especificidad fílmica —hecho que sí sucede en la teoría sobre la música en el cine—, elementos que son pues «consustanciales» al filme. Desde esta perspectiva, se reivindica que la presencia de la música en el filme no es un elemento extraño a su naturaleza; la música es substancia genuina con la que se articula un filme.

   > La música estuvo, —afirma Balázs— desde un principio, más relacionada orgánicamente con el filme que con el teatro. Pertenece al mecanismo de la imagen del filme, como la luz o la sombra. No sólo era un elemento imprescindible en el filme mudo, lo es también en el sonoro (Béla Balázs citado per Infante del Rosal y Lombardo, 1997: 207).

   Esta concepción replica la perspectiva teórica generalizada en relación a la hipervaloración de lo visual a la hora de pensar en aquello que es específicamente cinematográfico. Hace falta retener, pues, la concepción que la música *pertenece al mecanismo de la imagen del filme, como la luz o la sombra* y ver la relación que puede establecerse de esta proposición con los conceptos de la «expresión cinematográfica» que hemos comentado.
2) Por otro lado, Infante del Rosal y Lombardo explican la relación on-

tológica de la música y la imagen en torno de otro concepto: el de «alquimia». Este otro enfoque teórico remite a una «cohabitación [de las partes] en una misma sustancia» (Infante del Rosal y Lombardo, 1997: 221). En ésta, la unión de una «música» a una «imagen» provoca la aparición de un tercer elemento distinto a los dos primeros.

Una de las características importantes de esta corriente de la teoría ontológica es que considera la música como un elemento que hace *reaccionar* la «imagen», dilatándola, cediéndole profundidad. Esta perspectiva es interesante: considera que la música da una tercera dimensión a la imagen —*da vivez*— sin la cual la cual la imagen cinematográfica permanecería incompleta[4]. Esta cuestión de la vivez y del alma de la imagen es bastante benjaminiana si se entiende en el sentido de que la música aporta a la «imagen» una cierta «aura» perdida (Benjamin, 2012: 13).

3) El tercero de los puntos de vista teóricos del paradigma ontológico es el planteamiento que entiende que, en la relación formal entre la música y la imagen, ocurre una «reciprocidad» de cualidades estéticas entre ambos elementos.

Al mismo tiempo que los modificadores musicales influencian la recepción del filme, los indicadores fílmicos también influyen recíprocamente en la recepción de la música (Noël y Patrick Carroll citados en Infante del Rosal y Lombardo, 1997: 224).

Este planteamiento considera que los elementos icónicos y visuales se influencian recíprocamente entre ellos, y es, por tanto, parecido al fenómeno que describe el importante concepto de la «audiovisión», desarrollado por el teórico francés Michel Chion, el cual, recordemos, postula: «no se "ve" lo mismo cuando se oye; no sé "oye" lo mismo cuando se ve» (Chion, 1993: 11).

La perspectiva ontológica de la «reciprocidad» es un concepto en el cual:

> La música ofrece su potencial significativo y emotivo, desarrollado durante siglos, a la imagen, le ofrece su universalidad de lenguaje, y con ello pierde

> ese mismo carácter de universalidad y subjetividad. Por otra parte, la imagen, no puede particularizar el valor de la música sin universalizarse y subjetivizarse ella misma. En lo que uno gana la otra pierde y viceversa (Infante del Rosal y Lombardo, 1997: 224).

Es necesario comentar que, de alguna manera, esta explicación teórica de la «reciprocidad» formal prefigura *avant la lettre* el progresivo escenario de «audiovisualització n» de la música popular o de la «música visual», que sucede a finales del siglo XX, y que puede considerarse, desde el *framework* del audiovisual, una de las características de la llamada «posmodernidad» (Alcoz, 2013: 2). Desde este punto de vista, la música y la imagen se connotan recíprocamente en el seno de los *mass media*; quizá incapaces, ambas, de tener la autonomía estética de la cual habían gozado en el pasado más o menos remoto. En todo caso, música e imagen se sitúan en un proceso continuado de pérdida de esta identidad estética diferenciada, en un proceso de asimilación recíproca o fusión.

Dicho de otra manera, la producción de la música y su consumo se encuentran en un proceso de «audiovisualizarse» (Goodwin, 1993: 50): la recepción del significado de la música no sucede bajo las consideraciones propias de un texto musical, sino que la música se convierte, ya en si misma, en un texto audiovisual. Este rico y complejo «significante» del «significado» musical[5] contiene una «pre-carga» —*pre-loaded*— sociológica e ideológica que define la música en el si de los *mass media* (Mundy, 1999, 5).

4) Finalmente, la última teoría ontológica descrita por Infante del Rosal y Lombardo es el posicionamiento estético que entiende la música como una «demarcación» de la imagen. A partir del pensamiento del teórico Albert Laffay se plantea el estatus de la música en los filmes como una relación parecida a la establecida entre el marco de las artes plásticas y su contenido icónico: la música «enmarca» y «demarca» el filme. La propuesta ontológica de Laffay articula que la música define el filme y lo separa del mundo real; lo diferencia como objeto real y como construcción de la ficción frente a la realidad; lo condiciona, finalmente, como una construcción de la imagen:

> La música de películas desempeña un papel análogo al marco en las artes plásticas. [...] El marco, en efecto, constituye con el cuadro una forma nueva que cambia verdaderamente la escena pintada o dibujada. [...] En tanto un cuadro, un dibujo o una fotografía no estén encuadrados, se hallan, en efecto, amenazados por una especie de ambigüedad perjudicial. [...] El marco mata la ambivalencia. [...] El cine, sin ella corre el riesgo de convertirse en una pálida proyección de sombras insubstanciales sobre un trozo de tela (Laffay citado en Infante del Rosal y Lombardo, 1997: 224).

Observamos que es recurrente, en el abanico de las teorías ontológicas, la perspectiva teórica que plantea que la música apodera la «imagen» de un nuevo estatus conjunto imagen-música, de un nuevo campo epistemológico. La música *aporta* algo a la «imagen» que ésta no tenía antes. Desde nuestro punto de vista, la teoría ontológica, con sus diferentes matices, explica como la música determina y define un nuevo estatus para la «imagen», haciendo que ésta se convierta finalmente, y a través de la *mediación* de aquella, en una «expresión cinematográfica».

	Paradigma ontológico
Consustancialidad	La música forma parte de los mecanismos de la imagen.
Alquimia	La música hace reaccionar la imagen.
Reciprocidad	Hay una influencia recíproca de los elementos música-imagen.
Demarcación	La música separa el filme del mundo real, lo enmarca en la ficción.

Cuadro 3: resumen de los aspectos más destacados del paradigma ontológico.

Para terminar este apartado queremos destacar una cuestión que condiciona, desde un punto de vista diacrónico, la teoría ontológica. En el contexto histórico de crisis formal y de discusión teórica que se produce con el paso del llamado «cine mudo» —silente o asincrónico— al «cine sonoro» —sincronizado de manera mecánica—, con las nuevas posibilidades dramatúrgicas derivadas, se acaba estableciendo, desde la praxis, una nueva relación formal de sus elementos; una nueva articulación epistemológica del filme que también tiene continuidad en una nueva perspectiva que se desarrolla en el campo teórico.

Una parte de la bibliografía subraya que, con la llegada del cine sonoro se produce un fenómeno de «depuración» de la presencia y del estatus de la música en la articulación de la propuesta cinematográfica (Infante

del Rosal y Lombardo, 1997: 217-218). Por lo tanto, cuando la bibliografía de la disciplina reflexiona sobre el cine y sobre su praxis posterior al año 1927 expresa que la idea de «consustancialidad» de la música en el filme debe, de manera imperativa, compartir el espacio de la teoría con la concepción de «funcionalidad» —o incluso ser substituida por ella—.

Así pues, esta última perspectiva que explica la relación imagen-música en los filmes surge en la llamada «depuración» del estatus de la música en el «cine sonoro»; las consecuencias estéticas que produce la transformación de la nueva «expresión cinematográfica», en la cual la imagen y la música aparecen de manera sincrónica y se sonoriza la episteme mecánicamente, hacen que la bibliografía de la disciplina plantee la relación teórica desde una nueva perspectiva. Como bien expresan Infante del Rosal y Lombardo, a partir de ese momento «[...] la música no tiene que cumplir funciones que no le son propias, que pertenecen al resto de elementos sonoros» (Infante del Rosal y Lombardo, 1997: 217) y su presencia en el filme adquiere nuevas disposiciones.

La propuestas funcionales

En general, en el panorama teórico contemporáneo, el paradigma funcional que explica la presencia de la música en la «expresión cinematográfica» y define su estatus, ocupa casi todo el espacio de los planteamientos teóricos que se desarrollan en el si de la disciplina. Esta tendencia parece que se acentúa a partir de la segunda mitad del siglo XX (Infante del Rosal y Lombardo, 1997: 225). Así pues, en la bibliografía actual, la perspectiva funcionalista se ha convertido en mayoritaria frente la visión ontológica del hecho musical en el audiovisual.

Esta situación articula un marco teórico en el cual:

> [...] el planteamiento originario del primer paradigma que englobaba los argumentos de la consustancialidad, la relación química, la reciprocidad y la demarcación de lo fílmico en relación con lo musical, se disuelve en los estudios actuales como un fondo ontológico inconsciente y no relevante para el análisis estructural y funcional de la música en el cine. (Infante del Rosal y Lombardo, 1997: 225).

Desde la perspectiva funcional, la bibliografía establece paulatinamente

una categorización variable[6] en la cual se formulan múltiples propuestas nominales y conceptuales con la intención de definir el papel de la música en el cine desde una visión funcionalista; la teoría procura «elaborar una taxonomía de las aplicaciones de la música en el cine sin plantearse una justificación ontológica» (Infante del Rosal y Lombardo, 1997: 225).

El comentado trabajo de Infante del Rosal y Lombardo (1997) también prueba de categorizar el conjunto de funciones que la música realiza en la «expresión cinematográfica» y que enumeramos a continuación. Esta taxonomía, pero, no es tanto una elaboración meditada y propia sobre el asunto, tal como plantean autores como Fraile, sino que, como se ha hecho anteriormente con las propuestas del paradigma ontológico, se confecciona a partir del análisis del corpus bibliográfico existente.

1) La primera de las funciones que los autores detectan es la «Función temporal»; aquella que dota al cine de una linealidad temporal en la sucesión de la «imagen». Esta función se focaliza en la capacidad de la música para construir un continuo que altere la aparente discontinuidad del montaje visual. De alguna manera, la música articula el devenir de la «imagen». Esta característica, aunque los autores la clasifiquen dentro del paradigma funcional, pensamos que se sitúa en un espacio próximo a la ontología de la «imagen» cinematográfica moderna, ya que *definir la temporalidad* de la «expresión cinematográfica» es en definitiva definir su ontología; construir la «imagen-tiempo» de Gilles Deleuze (2004). En este sentido, las palabras de Chion son clarificadoras sobre la relación música-tiempo en los filmes:

    > Fuera de tiempo y fuera de espacio, la música comunica con todos los tiempos y todos los espacios de la pantalla, pero los deja existir separada y distintamente [...]. La música es, en resumen, un flexibilizador del espacio y del tiempo [cinematográfico] (Chion, 1993: 83-84).

2) La segunda función que señalan Infante del Rosal y Lombardo es la «Función narrativa» de la música en el audiovisual. Los autores observan certeramente que las características de esta función están vinculadas a la dimensión temporal descrita en la funcionalidad anterior. Y es que en cierta manera toda (re)presentación tiende a la

narración (Alain Bergala citado per Fraile, 2008: 82), es decir, toda imagen —aunque ésta sea estática y no tenga *a priori* ningún campo epistemológico de la dimensión temporal— termina desarrollando una narración; a su vez, toda narración acontece siempre en un eje temporal.

Desde este punto de vista, la música que se articula en el filme, participa de esta construcción narrativa temporal.

> La música, por su carácter temporal, facilita la narración fílmica pero también se inmiscuye en el proceso narrativo, pudiendo llegar a ocupar cualquiera de los estatutos presentes en él: la música puede representar la función de enunciador y narrador, [...] e incluso la de personaje
>
> [...] Ningún elemento cinematográfico personifica la figura del director más que la música. Ella es la voz interior con que el realizador se dirige a los espectadores. Sus movimientos expresan la subjetividad del director guiando la narración. (Infante del Rosal y Lombardo, 1997: 243).

3) Otra categoría funcionalista propuesta por los autores es la de «Función emotiva». Infante del Rosal y Lombardo señalan que «lo emotivo constituye para el cine la parte más manipulable de la subjetividad», especialmente mediante el papel de la música en relación al espectador. En este sentido recogen la pregunta de Edgar Morin —reflexión que, por otro lado, da nombre, en parte, a su trabajo—:

> ¿Qué hace la música en la película? —se pregunta Morin— [...] Digamos solamente lo que es: una presencia afectiva (Infante del Rosal y Lombardo, 1997: 244).

Entender que el papel de la música es más un *ser* que un *hacer* demuestra, por otro lado, una visión bastante ontológica de la cuestión. Con todo, la idea que plantea esta función tiene relación con el hecho de que, aunque la música se articula de manera conjunta a la imagen en el marco cinematográfico, parece que ésta mantiene —quizás de manera paradójica—, parte de su autonomía y su capacidad evocadora y así establece una relación directa —no mediada por ninguna representación— con el espectador.

4) Esta última función también se encuentra estrechamente ligada a la siguiente propuesta categórica, la «Función significativa». En ésta,

a partir de un único «significante», la música es capaz de interpelar al espectador y a la vez hacerlo a la imagen. Es decir, el espectador experimenta una evocación a través de la presencia de la música —«Función emotiva»—, y a la vez, en el contexto narrativo del filme, la música «significa» —en el sentido literal del término— la diégesis o el personaje del filme, connotándolos de una emoción parecida o idéntica a la que experimenta el espectador. La música «significa» la dramaturgia del filme y a la vez evoca al espectador de manera subjetiva a través de un único «significante» musical.

> Morin asimilaba el papel de la música al del subtítulo en el sentido de que es el elemento que señala el sentido pretendido de las imágenes. «La música desempeña un papel muy importante de subtítulo: nos da el significado de la imagen: meditación, recuerdo, sueño, espiritualidad, deseo». Lo problemático es de qué forma la música significa algo particular, cómo puede expresar un enunciado concreto (Infante del Rosal y Lombardo, 1997: 247).

En este punto, tal como expresa la cita anterior, cabe señalar que si nos referimos a la «significación» de la música en el filme, nos encontramos con una importante problemática: la dificultad de dotar de una significación autónoma y estable en la epistemología musical; *¿de qué manera la música significa alguna cosa en particular?*

5) Finalmente, los autores categorizan la «Función unificadora»; aquella que pretende dar unidad al filme.

> La función principal de la música de los típicos filmes comerciales —señalan Jacques Aumont y Michel Marie— es acentuar el efecto de unidad que también se intenta conseguir en el nivel de la narración y de la imagen (Infante del Rosal y Lombardo, 1997: 248).

La música puede ser un elemento holístico del filme; la música puede unificar el *todo* cinematográfico, tejer su dramaturgia y la continuidad de la imagen en los aspectos narrativos, fotográficos, temporales o estilísticos. Esta idea de «unidad» nos remite al concepto de «alquimia»: la creación de un tercer elemento, que hemos descrito en el primer paradigma ontológico; ésta es, pues, desde el punto de vista de Infante del Rosal y Lombardo otra funcionalidad que tiene también una vocación ontológica.

> La música, como ha expuesto Caryl Flinn, concede al filme el sentimiento de

plenitud y unidad perdido en el sistema de producción de masas industrializado al que se refería Walter Benjamin. (Infante del Rosal y Lombardo, 1997: 248).

Desde este punto de vista, se formula otra vez que la música asociada a la imagen cinematográfica de producción de masas restablece parte del «aura» que la obra de arte habría perdido en su secularización moderna (Benjamin, 2012).

	Propuesta de categorización de Infante del Rosal y Lombardo
Función temporal	La música dota al cine de linealidad temporal.
Función narrativa	La música personifica la figura del director, comenta el filme.
Función emotiva	La música actúa como elemento evocador sin mediación con el significante icónico.
Función significativa	La música significa la imagen a la vez que interpela al espectador.
Funció unificadora	La música da unidad al filme.

Cuadro 4: propuesta de categorización de Infante del Rosal y Lombardo (1997).

Por otro lado, si hacemos referencia a la categorización de otras propuestas funcionales de la música en los filmes, debemos destacar la interesante perspectiva de la disciplina que presentan el conjunto de los numerosos trabajos realizados por la doctora Teresa Fraile. En primer lugar, destacamos su tesina previa al trabajo doctoral, *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones* (2004), texto al que solo hemos podido acceder de manera parcial; cabe destacar también algunos de sus artículos en publicaciones académicas —especialmente el de «Músicas posibles: tendencias teóricas de la relación música-imagen» (2005)—; y de manera principal ponemos el foco en su tesis doctoral, la cual consideramos que es de obligada revisión y estudio para todo aquel que se plantee trabajar la naturaleza de la música presente en el filme y el espacio que ésta ocupa en la articulación de la diégesis cinematográfica. Fraile desarrolla, desde nuestro punto de vista, una de las perspectivas académicas de más autoridad en el Estado español sobre la disciplina de la música en los filmes.

En el primero de los trabajos señalados (2004), la autora hace una prospección de la teoría publicada en la disciplina que ensancha en el artículo citado, publicado posteriormente en el compendio *La música en los medios audiovisuales* (Olarte, 2005). Finalmente, concreta esta prospección en su tesis doctoral, especialmente en el segundo capítulo «Corrientes teóricas de la música en el cine» (2008: 79-222), páginas de gran valor académico por la capacidad que demuestra la autora de analizar el conjunto de la teoría de la disciplina de manera detallada, organizada y relacionada.

De la análisis bibliográfica que Fraile realiza en su tesina universitaria se plantea la siguiente cuestión:

> Aunque varios autores han pretendido categorizar la funcionalidad de la música, no se ha llegado a un consenso claro que facilite el análisis. La situación de la investigación de la música en el cine en España está aún en una fase inicial, y en muchos casos relegada a ámbitos no científicos, lo cual facilita que los estudios aislados propongan sistematizaciones propias. Por eso la terminología y los conceptos correspondientes varían mucho de unos estudios a otro. (Fraile, 2004: párr. 27).

Las primeras observaciones de Fraile reafirman la idea que la falta de consenso terminológico y principalmente metodológico es una de las cuestiones que el conjunto de la disciplina debe procurar enmendar. Con esta intención, y frente la variedad nominal que se hace evidente en la bibliografía[7], el primer trabajo de Fraile procura categorizar las funciones de la música en el cine en paralelo a los procesos de preproducción del filme (Fraile, 2004: párr. 33-34).

Este planteamiento inicial se perfila y aumenta en su tesis doctoral. En el trabajo doctoral se propone una interesante planteamiento metodológico basado en dividir el análisis de la música en los filmes en diversos aspectos a estudiar (Fraile, 2008: 36-41). Pero de la completa perspectiva que propone Fraile, aquello que más nos interesa se realiza en el tercer ítem del análisis planteado, análisis que versa sobre los aspectos funcionales de la música en el filme. En este punto, Fraile recupera la taxonomía planteada en sus trabajos anteriores con el objetivo de llevar a cabo un análisis de la música de cine que «debe destacar la implicación de la misma con relación al conjunto del audiovisual»; es decir, un análisis que ha de señalar las funciones que realiza dentro de la narra-

ción y del discurso significativo» y poner la atención en cómo las características funcionales de la música se relacionan con el todo global (2008: 39). En este sentido, se definen un conjunto de categorías que describen los diferentes matices de la «música funcional» y que exponemos a continuación:

1) Fraile describe las «Funciones expresivas», aquellas funcionalidades relacionadas con el contenido emocional de la «expresión cinematográfica». Éstas se basan en la análisis del mecanismo con que el cine *hace participar al espectador de una emoción narrada*. De alguna manera, esta funcionalidad de la música «ayuda a establecer los nexos entre el espectador y el discurso audiovisual» (2008: 39).

2) Se describen las «Funciones estéticas»; que son aquellas relativas a lo que Fraile llama la «estética del filme»[8]. Ésta es una función en la cual la música participa en el filme casi como un elemento de «attrezzo», la música deviene un factor para contextualizar el matiz temporal, geográfico o histórico de la narración y la dramaturgia expresada en el filme (2008: 40).

3) Fraile categoriza las «Funciones estructurales» de la música en los filmes. Entendemos que este conjunto de funciones son aquellas que están relacionadas con la estructuración del discurso —que no la narración—; es decir, la vinculación de la música con el «tiempo psicológico» del espectador, desarrollando una funcionalidad unitaria: aporta coherencia al conjunto, vertebra las transiciones de secuencias y marca el ritmo visual (2008: 40-41).

4) Finalmente, Fraile describe el análisis de las «Funciones significativas o narrativas» —taxonomía coincidente con la de Infante del Rosal y Lombardo—, que son a *grosso modo* aquellas en que la música desarrolla una función en relación a contenido narrativo del filme (2008: 41).

	Propuesta de categorización de Fraile
Funciones expresivas	La música se relaciona con el contenido emocional.
Funciones estéticas	La música como elemento d'*attrezzo* en el filme.
Funciones estructurales	La música unifica los diferentes elementos y las discontinuidades del filme.
Funciones significativas o narrativas	La música incide en la dramaturgia del filme.

Cuadro 5: propuesta de categorización de Fraile.

Cinco ideas clave del capítulo 1

1 El estudio de la música en el aparato teórico cinematográfico es una actividad académica poco estructurada.

2 Infante del Rosal y Lombardo (1997) establecen que la totalidad de la reflexión teórica sobre la presencia de la música en el cine se desarrolla alrededor de dos paradigmas teóricos: el ontológico y el funcional.

3 Observamos que la perspectiva teórica ontológica —que explica la música como esencia— plantea que la música apodera la imagen de un nuevo estatus conjunto música-imagen: un nuevo campo epistemológico.

4 En la bibliografía actual la perspectiva funcionalista se ha convertido en mayoritaria. Ésta explica su espacio en el aparato teórico por una conjunción histórica que podemos seguir y evaluar.

5 Fraile (2004, 2005 y 2008) desarrolla una de las perspectivas académicas de más autoridad en el Estado español sobre esta disciplina; el suyo es un trabajo de gran valor académico por la capacidad que demuestra la autora de analizar el conjunto de la disciplina de manera detallada, organizada y relacionada.

Cinco recursos relacionados disponibles en Internet

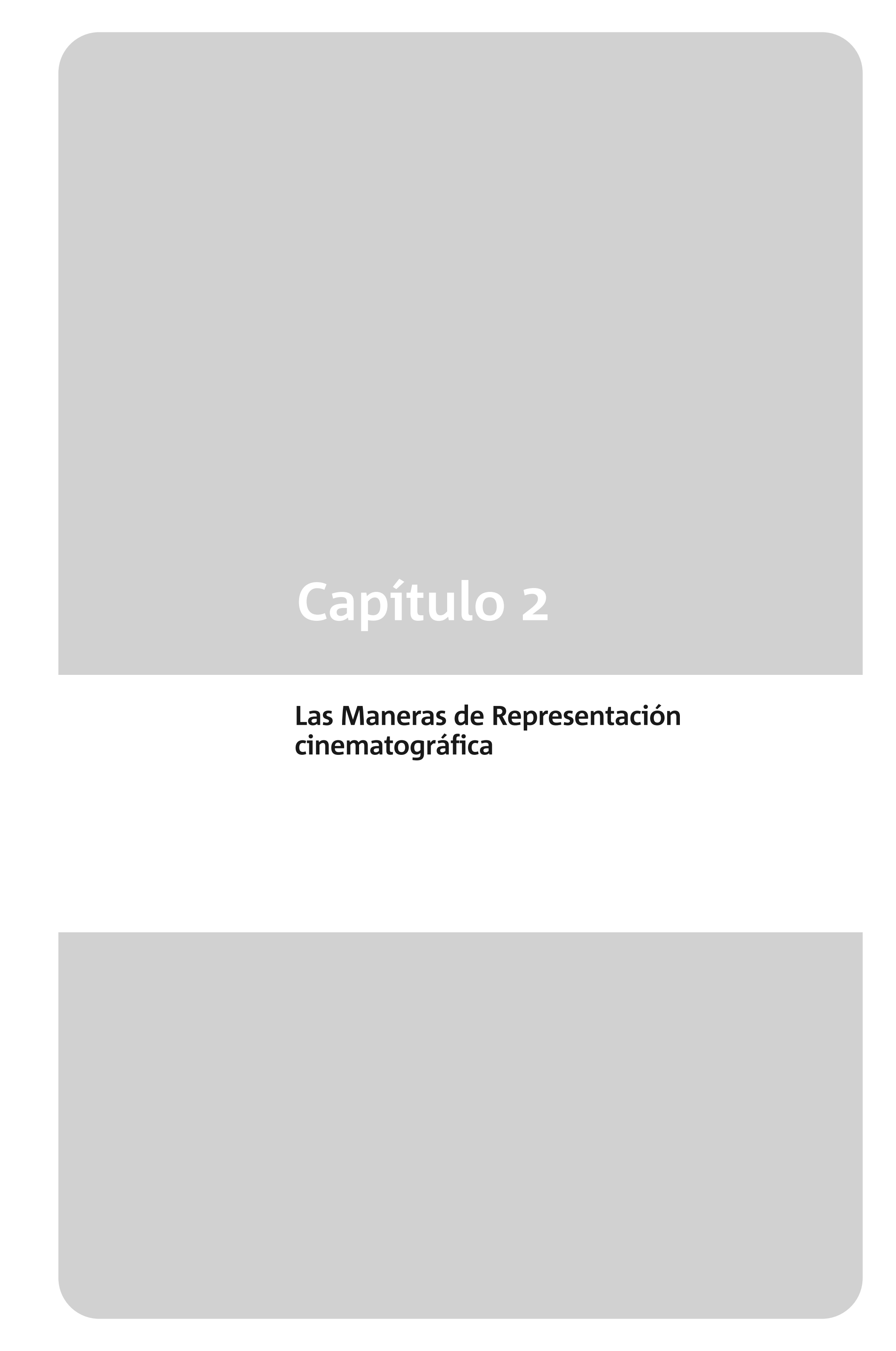
1 *Scoremusica: blog de música de cine.*
http://scoremusica.blogspot.com/

2 Materiales de apoyo y textos de referencia para el estudio de la música en los medios audiovisuales.
https://musicaudiovisual.wordpress.com/materiales/

3 El libro *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas* (1997) en Google Books.
https://books.google.es

4 La tesis doctoral de Teresa Fraile, *La creación musical en el cine español contemporáneo* (2008), disponible en descarga *on-line*.
http://www.tdx.cat/handle/10803/20930

5 Compendio de artículos coordinado por Matilde Olarte, *La música en los medios audiovisuales* (2005).
http://www.elargonauta.com/



Capítulo 2

Las Maneras de Representación cinematográfica

El contexto teórico sincrónico sobre las teorías de la música en los filmes descrito en el capítulo anterior nos sirve, en el presente punto, para estudiar el papel de la música en la articulación del lenguaje cinematográfico desde un punto de vista diacrónico. Tal como hemos comentado entendemos la *episteme*[9] cinematográfica como una «expresión» genuinamente contemporánea, basada en la dualidad icónico-sonora. Pero antes de indagar en la presencia de la música en las Maneras de Representación cinematográfica dedicamos el presente capítulo a estudiar el concepto de la Manera de Representación cinematográfica.

En referencia al estudio de la genealogía del lenguaje cinematográfico, en sus aspectos generales, la bibliografía explica el lenguaje cinematográfico como una construcción desarrollada en torno de dicho concepto: la llamada «Manera de Representación» cinematográfica. O lo que es lo mismo, se considera que el lenguaje cinematográfico se articula a partir de unos determinados códigos estructurales y expresivos que construyen la episteme cinematográfica; esta articulación, a su vez, se transforma y evoluciona, de manera paulatina, de manera diacrónica, debido a una serie de factores artísticos, culturales, sociológicos, históricos, etc., a las que está sometida la expresión cinematográfica a lo largo del siglo XX.

El conocido estudio de Noël Burch, titulado *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* (2008), es fundamental para contextualizar este proceso evolutivo del lenguaje. Burch traza una evolución de la «expresión cinematográfica» y de su representación a través de la cual entiende que, primeramente, el lenguaje se articula en torno a la categorizada Manera de Representación Primitiva (MRP) —el cine primitivo—; la cual, según Burch, se transforma y da lugar, durante la primeras décadas del siglo XX, a la Manera de Representación Institucional (MRI) —el cine narrativo que dará lugar a sus expresiones más clásicas y universales de este arte—.

A continuación, repasamos la evolución de estas diferentes Maneras de Representación del lenguaje cinematográfico, incorporando a la germinal perspectiva de Burch las aportaciones de otros teóricos posteriores como David Bordwell *et al.* (1997), Domènec Font (2002) o Jaume

Duran (2013). De esta forma, procuramos trazar una continuidad que, en torno de la evolución genealógica de la «expresión cinematográfica», llega hasta el día de hoy; una descripción diacrónica —es decir, histórica y temporal— que nos servirá de base en los siguientes capítulos para relacionar la presencia de la música en la articulación del lenguaje, y poder así entender y explicar cuál es el espacio que las diferentes Maneras de Representación han dejado a lo largo de su construcción y continuada evolución, a la *imagen interpelada por una música*, la «imagen musicada» (Torelló, 2015) —aquella imagen que definimos como el flujo de vibraciones y de ondas, de sonido y de luz, que aglutina en su seno la dimensión icónica que es propia de la representación visual y la dimensión de la expresión musical—.

Manera de Representación Primitiva (MRP) e Institucional (MRI)

En términos generales, la Manera de Representación Primitiva (MRP) —vinculada a las producciones cinematográficas propias del primer cine— se define per tener un conjunto de características formales: el uso de la cámara estática; la existencia de las «vistas», construcciones visuales incipientes vinculadas con las (auto)representaciones «documentalistas» del mundo y de los valores de una clase social determinada que forman una especie de «ideología burguesa de la representación» (Burch, 1987: 21). En oposición a estas «vistas», encontramos otras formas de representación primitiva, como los «cuadros», que son expresiones vinculadas a los espectáculos de origen popular inspirados en las representaciones teatrales, circenses o del cabaret.

Esta primera manera de articular la representación a través del cinematógrafo se define por tener una concepción escénica y teatral del marco cinematográfico —talón de fondo, abandono lateral de la imagen, iluminación vertical, etcétera—. La bibliografía identifica, pues, entorno de la MRP, un conjunto de características propias de la «expresión cinematográfica» primitiva.

Parece que la rápida difusión del invento del cinematógrafo, su fulgurante éxito popular, el crecimiento exponencial de sus producciones y

la demanda permanente de filmes por parte de los espectadores, son algunos de los motivos que explican la evolución gradual de esta manera de representación hacia un lenguaje que estandariza, a diferencia de este primer MRI, la convención de una representación moderna —y cinematográfica— de las dimensiones espacio-tiempo (Duran, 2013: 63): la Manera de Representación Institucional (MRI). Este hecho, de alguna manera y según la tesis de Burch, también se explica entendiendo la MRI como una manera de representación cinematográfica que cumple una aspiración burguesa de (re)presentación de la realidad a través de unos determinados códigos y valores que la MRP no permitía articular aún de forma satisfactoria.

Esta evolución de la primitiva «expresión cinematográfica», que se concreta entorno de la MRI, concluye aproximadamente, desde la óptica de Burch, a finales de la década de los años veinte, con la aparición del cine sonoro sincrónico (Burch, 2008).

Ahora bien, cabe señalar que otros autores plantean ciertas discrepancias en lo que refiere a esta periodización de la MRI. El doctor Jaume Duran de la Universitat de Barcelona entiende que este periodo no finaliza el 1929 con la sonorización sincrónica de la imagen —tal como sostiene Burch—, sino que lo hace a finales de los años sesenta.

> La manera de representación institucional [MRI], por consiguiente, será la base del discurso cinematográfico clásico que algunos teóricos cierran con la llegada del cine hablado a finales de la década de 1920, pero que de hecho perdurará con un dominio más convencional del Hollywood clásico hasta entrada la década de 1960 (Duran, 2013: 63).

Desde este punto de vista, la sonorización no cierra el periodo de la MRI, tal como lo entiende alguna bibliografía, sino que lo que se conoce como el inicio del cine sonoro es un peldaño más en la progresiva institucionalización del nuevo lenguaje y de la «expresión cinematográfica» en torno de la cual, los norteamericanos David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, desarrollan el concepto del «estilo clásico de Hollywood» (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997). Así, desde este punto de vista, la MRI se apropia de esta manera de representación basada en «la imagen sonora sincronizada mecánicamente» —aquella «expresión cinematográfica» que en una sola episteme une mecánica-

mente la dimensión visual y la dimensión sonora— para hacer de ella una de las características que define la institución cinematográfica durante décadas.

Bordwell *et al.* resumen la articulación de esta «institución» como un conjunto de normas, recursos formales y sistemas —un sistema de lógica narrativa, uno de representación temporal y uno de representación espacial— que se relacionan entre ellos para crear la diégesis fílmica (Bordwell *et al.*, 1997: 7). Las características del «cine institucional» devienen, según su punto de vista, una práctica hegemónica en la articulación del lenguaje cinematográfico entre los años 1917 y 1960. Así pues, el matiz sobre el planteamiento de Burch parece justificado; la MRI no finaliza en los años veinte —sino en los años sesenta— y la sonorización de la imagen condiciona el campo epistemológico en la definición formal de esta manera de representación institucional o clásica.

Siguiendo esta linea argumental, las perspectivas que aporta Duran en el artículo «El tragaluz de lo finito» (2013) —en clara referencia a la obra de Burch— van más allá de esta periodización temporal: su punto de vista no sólo justifica la hegemonía de la MRI hasta la década de los años sesenta —con la que coincide con Bordwell *et al.*—, sino que estructura una nueva periodización de la genealogía del lenguaje cinematográfico que encuentra un respaldo teórico cuando analizamos el pensamiento de otros autores contemporáneos que debaten sobre modernidad y cine —entre otros: Àngel Quintana (1996, 2011), Domènec Font (2002, 2012), o Carlos Losilla (2010)—.

En este contexto, Duran argumenta que la MRI, llegados a la década de los años sesenta, evoluciona, debido a una serie de factores, hacia una Manera de Representación Moderna (MRM) —lo que otros autores, con cierta concordancia argumentativa, llaman el «cine de la modernidad» (Quintana, 1996: 14 y Font, 2002)—. Esta nueva Manera de Representación cinematográfica —los filmes de la modernidad— posee una serie de características específicas distintas a la MRI: se categoriza una nueva manera de representación que va más allá del cine institucional.

Finalmente, cabe decir que también la Manera de Representación Moderna se transforma, a partir de medianos de los años ochenta —y a

pesar de todos los peros que podamos encontrar al vocablo *posmoderno*—, en la Manera de Representación Posmoderna (MRPM) (Duran, 2013: 70), que deviene el marco teórico en el cual nos situamos a día de hoy cuando analizamos el lenguaje cinematográfico y audiovisual: el proceso de digitalización y de «desmaterialización» de la imagen convierte a los filmes y a la manera de representación actual en material audiovisual que va más allá de la modernidad.

Pero centrémonos primero en analizar la Manera de Representación Moderna (MRM).

Manera de Representación Moderna (MRM)

La bibliografía entiende que la evolución de la MRI hacia la Manera de Representación Moderna (MRM) es generada por un nuevo contexto tecnológico —la generalización de la TV, el CinemaScope, la estandarización del color—, y por la asimilación como propios por parte de las nuevas generaciones de directores norteamericanos de los años sesenta, de algunos de los rasgos de las propuestas cinematográficas de la vanguardia y del cine europeo (Duran, 2013: 67-69) —propuestas que fueron minoritarias y marginales en el seno de la institución—. De esta manera, la articulación de la MRM propone una relación radical llevada al límite —hecho que no había sucedido en la MRI— entre la verosimilitud narrativa y sus recursos formales.

El profesor de la Universitat de Girona, Àngel Quintana, explica, en su tesis doctoral *El projecte didàctic de Roberto Rossellini* (1996), las características del cine moderno de la siguiente manera:

> La utilización del plano secuencia para privilegiar la puesta en escena y el *contínuum* real; la ruptura del *raccord* como destrucción de los elementos constitutivos de la lógica interna del relato; la desdramatización interpretativa cómo fórmula para romper con la ilusión representativa; la substitución del conflicto por la superposición de elementos de información; la descentralización del encuadre para destruir las formas de composición clásicas de inspiración renacentista; la destrucción de las reminiscencias expresionistas en la fotografía para privilegiar una lógica de la iluminación próxima a la realidad y la búsqueda de nuevas estructuras del relato, muchas de las cuales parten d'una tensión delante del propio hecho narrado (Quintana, 1996: 31)[10].

Por otro lado, la MRM introduce una nueva dimensión ética al estilo ci-

nematográfico que había estado ausente en el «Hollywood clásico». A la vez, éste empieza a hablar de si mismo en su propio discurso, iniciando el fenómeno del metalenguaje[11]. Se desarrolla un cine intelectual, político e ideológico; un cine que, como menciona Quintana, abandona las estructuras narrativas convencionales y busca nuevas formas de expresión en la radicalidad estética.

En este punto, conviene recordar que el concepto de «modernidad cinematográfica» o de MRM —y en general el concepto de «modernidad» en si mismo[12]— es un artefacto teórico que puede resultar confuso:
A diferencia del cine clásico, dónde se ha realizado un trabajo de categorización de los rasgos definitorios de su modelo de representación, en el campo de la modernidad no hay ningún trabajo sistemático que se sitúe en esta dirección. La diversidad de estilos y singularidades de los cineastas de la modernidad ha dificultado llegar a una generalización y ha impedido establecer una taxonomía (Quintana, 1996: 13-14)[13].
Por otro lado, la MRM se encuentra con el hecho que a finales de los años setenta el cine inicia la perdida de la centralidad en el audiovisual —en parte, primero, por el advenimiento del vídeo y después por la digitalización de la «imagen»—. Esta nueva transformación de la «expresión cinematográfica» provoca que el cine se vuelva paulatinamente más versátil y se establezca, irremediablemente, en otro paradigma icónico diferente del que se había situado, de manera hegemónica, durante la MRP, MRI y MRM.

Manera de Representación Posmoderna (MRPM)

Es en este contexto descrito donde la modernidad cinematográfica evoluciona hacia la Manera de Representación Posmoderna (MRPM). Esta Manera de Representación se caracteriza por desarrollar una propuesta que se aleja de los academicismos en la cual no es tan importante *qué* se narra sino *cómo*; tendiendo así hacia un esteticismo formal sin una vinculación ideológica tan clara como la que resultaba en la práctica de la MRM.

Por contra, en una reacción pendular de la concepción dramatúrgica, y desde una ideología más conservadora, en este periodo acontece una

hipernarratividad de la propuesta cinematográfica institucional, que adopta una cierta tendencia —consolidada en la actualidad— de convertir la «expresión audiovisual» en un bien de consumo previsible e industrial— más que en una propuesta con pretensiones artísticas.

El teórico Domènec Font expresa esta situación de la siguiente manera:

> [...] una parte importante del cine dominante de Hollywood con productos hinchados de efectos especiales y tecnología punta que han conquistado el mercado mundial en proporción directa con la vulgaridad de sus propósitos (Font, 2012: 24).

Una de las características que resultan evidentes en el cine posmoderno es la disolución de los géneros cinematográficos; los géneros, formatos estéticos y narrativos que habían estructurado la praxis cinematográfica durante la MRI, se ponen en duda en el transcurso de la MRM y se diluyen finalmente en la MRPM. La «imagen contemporánea» y el Modelo de Representación cinematográfica se convierte en un «palimpsesto»[14]. Los conceptos de «pastiche», la «hibridación fílmica», los «*exploits*» y el nihilismo general —estético, existencial y social— son características formales de la praxis de la segunda modernidad, dónde «la parodia y la caricatura son signos fehacientes de la posmodernidad» (Font, 2012: 225):

> El [cine] fantástico contemporáneo es un caótico cajón de sastre, un conglomerado que aglutina tendencias pero también las dispersa, un contenedor en el que concurren un palimpsesto de clichés, y donde impera el arte del reciclaje y la ortopedia audiovisual (Font, 2012: 98).

Más allá de estás características mencionadas —las cuales, también hace falta decirlo, desde un punto de vista estético, no tienen porqué ser todas de carácter negativo—, la actualidad de la «expresión cinematográfica» se articula en un escenario que aún se está definiendo, dónde la digitalización de la «imagen» es uno de sus ejes —y problemáticas— centrales. Puede ser que, cuando analizamos la MRPM, solamente tengamos una certeza: la tecnogénesis de la «imagen» digital, a través de un sistema de numeración binaria, ha mutado radicalmente la ontología de la «expresión cinematográfica» conocida hasta el momento.

La digitalización de la «imagen» ha vuelto obsoleto el concepto de «trazo» de la realidad —de «huella» ontológica del mundo exterior[15]—, concepto vinculado, desde los primeros teóricos —André Bazin, por ejemplo—, a la imagen analógica; creando, así, un nuevo estatus epistemológico para la «imagen digital» que es aún incierto y que, en cierta manera, redefine el marco de investigación de los *Films Studies*.

Desde la perspectiva de algunos teóricos, la desmaterialización de la imagen —una imagen sin vinculación ontológica con la «realidad», el proceso en el cual se pierde la legitimidad de «trazo» que albergaba la imagen analógica (Quintana, 2011: 45)— hace imprescindible que se haya reformulado la pregunta *¿qué es el cine (en la contemporaneidad)?*

Este conjunto de acontecimientos descritos son utilizados, por una corriente teórica etiquetada como «apocalíptica», para describir un escenario en el cual se prueba de certificar lo que conceptualmente se llama la «muerte del cine»: «el objetivo último de la historia del cine es hacer la relación de su propia desaparición» (Paolo Cherchi Usari citado por Font, 2012: 14). *El cine filmando su propia muerte*, ésta es nuestra contemporaneidad.

La idea posmoderna de la *muerte del cine* —en todo caos, de un cine tal como lo habíamos conocido durante el siglo xx— es justificada, en parte, por esta transformación ontológica de la «imagen» en el proceso de digitalización. Pero solamente en parte, ya que acontece una «muerte», una «extinción» que encuentra una fundamentación cultural importante, por ejemplo, en la idea que le sirve a Jean-Luc Godard para elaborar una de las obras audiovisuales más singulares de finales del siglo xx, las *Histoire(s) du cinema* (1988 – 1998). Dice Godard:

> Mi hipótesis de trabajo con relación a la historia del cine, es que el cine es el último capítulo de la historia del arte de un cierto tipo de civilización indoeuropea[16] (Jean-Luc Godard citado por Ruíz Martínez, 2006: 28).

Hace falta añadir a todos estos factores, y tal como indicábamos anteriormente, que la MRPM se define en el hecho que la «expresión cinematográfica» contemporánea ocupa una nueva ubicación dentro de la iconosfera —un espacio que no osaríamos definir como marginal, sino más bien como periférico—; un escenario en el cual, a finales del siglo

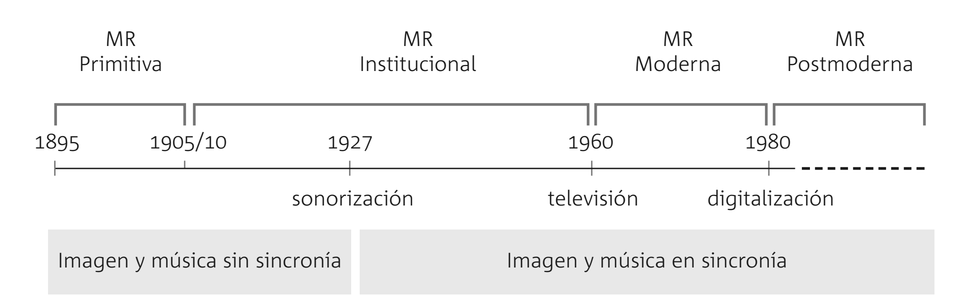
xx, el punto concéntrico de la «expresión audiovisual» ha cambiado de lugar de manera rápida. La contemporaneidad no adopta la imagen cinematográfica como su expresión hegemónica.

Font, otra vez, aporta una mirada muy lúcida a la cuestión cuando dice que, en la contemporaneidad:

> [...] el cine sigue estando ahí pero no queda claro que siga siendo nuestro contemporáneo encarado a rivales mucho más poderosos como la televisión, los videojuegos, las *playstations* y la galaxia internauta, entre otros dispositivos de visión y maravillas (Font, 2012: 14).

Finalmente, con la intención de cerrar este capítulo dedicado someramente a las maneras de Representación cinematográficas, es preciso comentar que, en la Manera de Representación Posmoderna, el concepto de «espectador» da paso al concepto «usuario»: en la MRPM no deberíamos considerar el lenguaje como una herramienta para la «(re)presentación» sino que seria más apropiado hablar de la manera de «experimentar» el audiovisual (Duran, 2013: 72).

En definitiva, en la actualidad nos situamos en un contexto por ahora indefinido, el cual Domènec Font —desde una amplia perspectiva humanista que va más allá de las cuestiones que afectan intrínsecamente al fenómeno cinematográfico—, caracteriza por ser un periodo de una «incertidumbre epistemológica contemporánea» general (Font, 2012: 254).



Cuadro 6: resumen visual de las diferentes etapas de las Maneras de Representación cinematográfica.

Cinco ideas clave
del capítulo 2

1 La bibliografía (Burch, 2008) explica la genealogía y evolución del lenguaje cinematográfico como una construcción desarrollada entorno del concepto de la «Manera de Representación cinematográfica».

2 La MRP se caracteriza por tener una concepción escénica y teatral del marco cinematográfico, el uso de la cámara estática y la existencia de las «vistas» y los «cuadros».

3 La MRI estandariza la concentración de una representación moderna —y cinematográfica— de las dimensiones espacio-tiempo (Duran, 2013), con el cual se desarrolla el estilo clásico.

4 La MRM, o modernidad cinematográfica, acontece por un nuevo contexto tecnológico pero también porqué en ella se pone en duda la narrativa institucional clásica.

5 En la MRPM la digitalización de la imagen ha vuelto obsoleto el concepto de la «imagen» como «huella» de la realidad. La «expresión cinematográfica» pierde la centralidad en la iconosfera audiovisual y su ontología debe, de manera imperativa, reformularse.

Cinco recursos relacionados disponibles en Internet

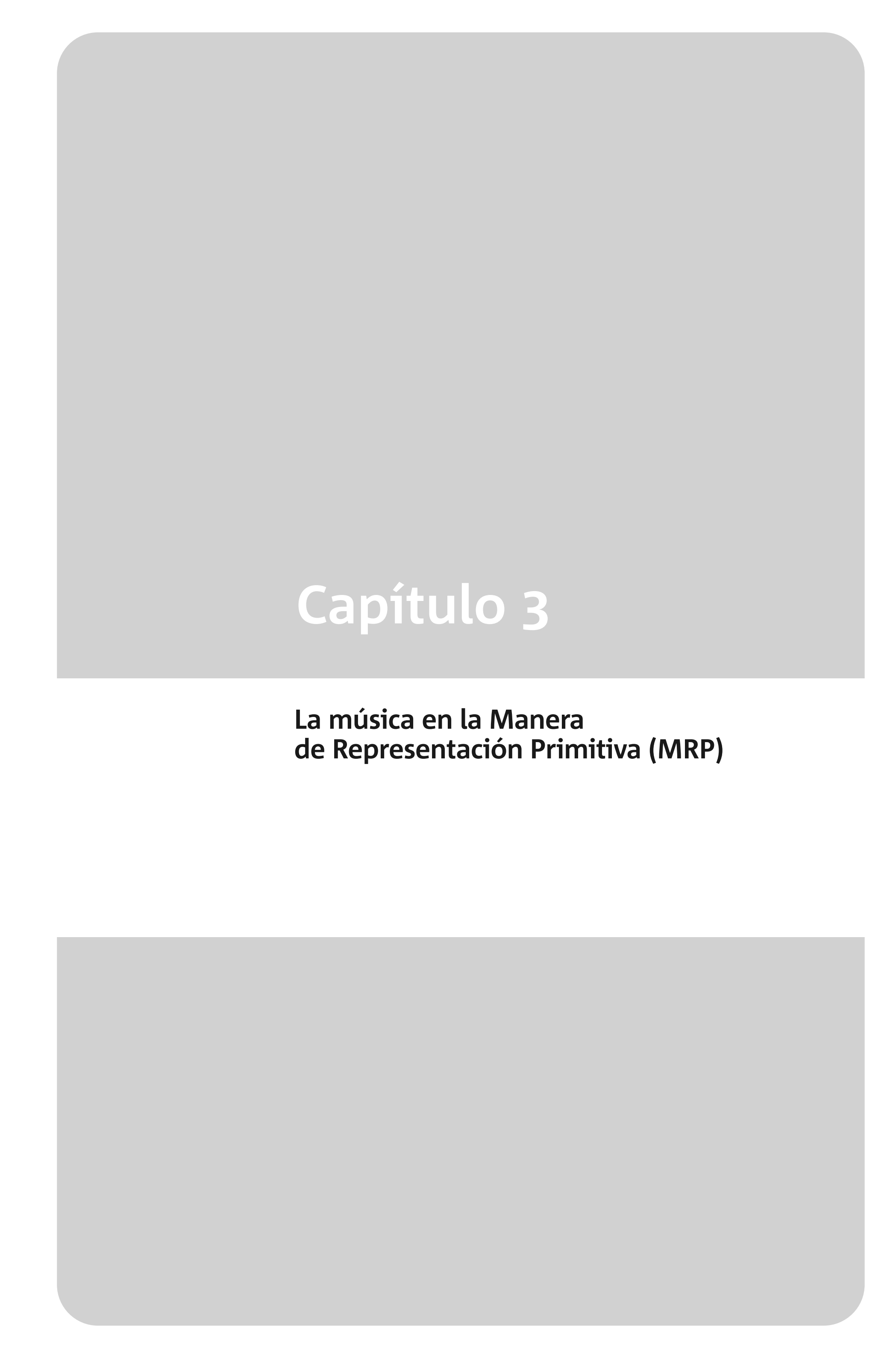
1 El libro del teórico francés Noël Burch, *El tragaluz del infinito* (2008).
http://www.catedra.com/libro.php?codigo_comercial=191006

2 *Observations on film art*, el activo blog del influyente teórico norteamericano David Bordwell y su equipo.
http://www.davidbordwell.net/blog/

3 La tesis doctoral de Àngel Quintana, *El projecte didàctic de Roberto Rossellini* (1996), disponible en descarga *on-line*.
http://tdx.cat/handle/10803/4153

4 La tesis doctoral de Jaume Duran, *Narrativa audiovisual i cinema d'animació per ordinador* (2009), disponible en descarga *on-line*.
http://tdx.cat/handle/10803/1270

5 La publicación *Puntos de encuentro en la iconosfera. Interacciones en el audiovisual* (2013), editada por Antoni Mercader y Rafael Suárez, en la que se recogen un conjunto interesante de ensayos.
http://www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=07764



Capítulo 3

La música en la Manera de Representación Primitiva (MRP)

En el momento en que nos planteamos buscar los antecedentes de la «expresión cinematográfica» en expresiones artísticas anteriores a la invención del cinematógrafo, no hemos de fijarnos únicamente en la imagen fotográfica —como ha sucedido en parte de la bibliografía—, ni en la evolución de su campo epistemológico hacia la representación del movimiento —que también—; sino que es importante tener presente la influencia de los espectáculos dramatúrgicos previos a la invención cinematográfica y considerar que, en cierta manera, el cine es un punto de encuentro entre ambas tradiciones: la de la representación de la «imagen» y la de la representación del «drama». Las reflexiones que vienen a continuación tienen que ver, en general, más con el segundo de estos puntos.

La presencia de la música —y su articulación formal— en los espectáculos populares y cultos anteriores al cinematógrafo es evidente e irrefutable. La música ha sido un elemento utilizado desde, como mínimo, la antigüedad griega —y probablemente antes—, tanto en las ceremonias de ritualización como en los espectáculos de representación y dramaturgia (Radigales, 2007: 7). Los reconocidos historiadores británicos Asa Briggs y Peter Burke hablan de «comunicaciones multimediáticas» —aquellas que combinan diferentes elementos expresivos— cuando definen las características de algunas ceremonias rituales del siglo XVII en las cuales la presencia de la música es uno de los elementos de diversa índole fenomenológica que se articula:

> Es probable que las formas más efectivas de comunicación de esta época —al igual que hoy— fueran las que atraían simultáneamente la vista y el oído y combinaban mensajes verbales y no verbales, musicales y visuales, desde los tambores y las trompetas de los desfiles militares hasta los violines que acompañan las actuaciones bajo techo. En los comienzos de la era moderna en Europa estas ceremonias incluían rituales, espectáculos, piezas teatrales, ballets y óperas (Briggs y Burke, 2002: 53).

El punto de partida para tratar de explicar la articulación de la música en el cine es, pues, un punto de vista antropológico en el cual la «presencia» de la música en el ritual de culto religioso o en el espectáculo de representación está perfectamente documentada y estudiada[17]. En este sentido, el melodrama teatral u operístico es la propuesta moderna —en un sentido histórico del término—, y por tanto burguesa, del espectáculo dramatúrgico: la ópera es considerada el antecedente más

próximo en el cual se basa la futura «expresión cinematográfica».

En el melodrama encontramos un contexto de representación de una acción —el «drama»— que se encuentra en relación a una música —la melodía, «melo»— y en su articulación estética se expresa una relación narrativa y emocional entre la musicalidad y la escena.

David Bordwell y su equipo expresan que en el proceso evolutivo de la institución cinematográfica:

> [...] el estilo de Hollywood se esfuerza por lograr efectos que están en deuda con, pongamos por caso, la música romántica o el melodrama del siglo XIX (Bordwell *et al.*, 1997: 4).

Así que nos planteamos, ¿cuál es el estatus inicial de la música en el primer cine? ¿Qué podemos decir sobre la música en la etapa de la MRP que mucha bibliografía llama, desde nuestro punto de vista de forma errónea, etapa del «cine mudo»?

El «cine mudo»: la música como analogía

El cine presenta una génesis controvertida y el papel de la música en este primer periodo también está abierto al debate académico. Los textos de los primeros teóricos en torno a la música en el cine articulan la siguiente idea: cuando se prueba de entender o de explicar la relación estética primera entre el cine y la música, se establece de manera mayoritaria un vínculo en forma de analogía entre el *nuevo* lenguaje cinematográfico y la música; ésta se convierte en un referente constante y en un modelo a seguir para la nueva expresión artística (Fraile, 2008: 91).

Así, tal como manifiesta Ricciotto Canudo, el año 1917, en uno de los primeros textos teóricos sobre cine, la neonata imagen en movimiento se refleja, en inicio, en las otras artes y en las ciencias:

> Hemos casado a la Ciencia con el Arte, quiero decir, los descubrimientos y las incógnitas de la Ciencia con el ideal del Arte, aplicando la primera al último para *captar, y fijar los ritmos de la luz*. Es el Cine.
>
> [...] El Séptimo Arte concilia de esta forma a todos los demás. Cuadros en

movimiento. Arte Plástica que se desarrolla según las leyes del Arte Rítmica (Ricciotto Canudo citado por Alsina y Romaguera, 1993: 18).

Esta primera concepción teórica se relaciona con el concepto de la «imagen técnica»[18] —*la veleidad registradora y mimética de la «imagen» enfrente de la realidad*—. En este sentido, Bazin señala la siguiente cuestión:

> El mito que dirige la invención del cine viene a ser la realización de la idea que domina confusamente todas las técnicas de reproducción de la realidad que vieron la luz en el siglo XIX, desde la fotografía al fonógrafo. Es el mito del realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo. Si el cine al nacer no tuvo todos los atributos del cine total del mañana fue en contra de su propia voluntad [...] (Bazin, 2012: 37).

Desde esta perspectiva naturalista, la relación entre el cine y la música parece certeramente difusa. La temprana relación de analogía entre la música y el cine la hemos de buscar más bien en las cuestiones estéticas que los teóricos plantean para este nuevo lenguaje artístico. En este sentido, la propia evolución de la música como expresión artística independiente se convierte en un referente para la «expresión cinematográfica».

La música, entre el siglo XVIII y el siglo XIX, consigue deshacerse de la palabra y del verbo —desligarse de la poesía, la que había sido su milenaria compañera— y convertirse en una expresión artística autónoma después de siglos de convivencia con las palabras y sus potentes «significantes». La evolución de la llamada «música pura» es la pretensión de ésta de convertirse en narrativa: la música pretende «significar» sin que se establezca ninguna relación estética con el texto, ni con ningún otro elemento extra-musical[19]: la música evoluciona siguiendo una voluntad autonarrativa. Otra cuestión, tal como hemos visto, es si resulta un ejercicio exegético imposible el de definir con exactitud «qué se narra»[20] a partir del análisis de los estilemas musicales y de sus «significados» —aquello que el crítico José Luís Téllez llama la «cuestión del signo» de la «música dramática» (Téllez, 2013: 24)—.

Más allá de estas cuestiones espistemológicas sobre la expresión musical, a principios del siglo XX la música es un lenguaje que procura ex-

presarse de manera autónoma; es un *lenguaje puro*, que no tiene necesidad de apoyarse en la significación de las palabras o de otros elementos expresivos para poder desarrollarse.

Esta perspectiva de la «expresión musical» es una inspiración para los primeros teóricos de la «expresión cinematográfica» que ven como la estética musical ha construido un espacio artístico autónomo, un espacio que les es propio y esperan que este nuevo lenguaje de las imágenes en movimiento, que recién empieza, consiga un estatus de *independencia* artística parecido.

> [...] este arte de síntesis total que es el Cine, este prodigioso recién nacido de la Máquina y el Sentimiento, está empezando a dejar de balbucear para entrar en la infancia. Y muy pronto llegará la adolescencia a despertar su intelecto y a multiplicar sus manifestaciones; nosotros le pediremos que acelere el desarrollo, que adelante el advenimiento de su juventud. *Necesitamos al Cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tenido todas las artes* (Riccioto Canudo citado por Alsina y Romaguera, 1993: 16).

Para conseguir que el lenguaje cinematográfico explore todas sus potencialidades artísticas, los teóricos del momento entienden que ha de emanciparse de la influencia de las otras artes —en aquel primer periodo, especialmente de la fotografía— e igual que la música lo había conseguido en relación a la poesía, convertirse en una arte autónoma. La analogía formal se plantea en los términos de conseguir un desarrollo autónomo de la articulación del lenguaje cinematográfico parecido al de la música.

De todas formas, Michel Chion menciona que, en estos inicios cinematográficos, se puede observar alguna otra relación basada en la analogía formal entre la música y la imagen en movimiento que se vinculará a través del arte de la danza; la danza como «expresión musical del movimiento» que con la música como nexo se relaciona con el movimiento de las imágenes:

> El movimiento: éste es, pues, el primer lazo, el primer puente entre música y cine. El cine es movimiento y por tanto se relaciona con las dos artes del movimiento que existían antes que él, y unidas, además entre sí: la danza y la música. O, si se quiere, la danza es el punto común entre la música y el cine (Chion, 1997: 38).

Finalmente, más allá de estas analogías formales, también hay otra cuestión —que puede parecer menor pero no lo es— que hace referencia a la comparación cine-música: vincular el cine con el alto estatus social que la música alcanzó en este periodo histórico.

El acontecimiento de la música pura, autónoma de la palabra, adquiere un estatus de excelencia dentro del conjunto de las expresiones artísticas. Así pues, los teóricos que reflexionan sobre el primer cine prueban de transferir a la nueva «expresión cinematográfica» parte de este estatus social y artístico.

> La relación de los primeros escritos con la música es aparentemente estrecha, puesto que la comparación de este recién descubierto medio con un arte consolidado como la música sirvió de legitimación para proclamar al cine como un nuevo arte (Fraile, 2008: 85).

La bibliografía certifica que el contexto del primer cine es el de una expresión popular que se realiza en ferias o pequeños escenarios teatrales de barrio. Debemos pensar que, cuando la teoría de la época verbaliza que la «expresión cinematográfica» es como una *sinfonía visual*, como una sinfonía de las imágenes, una polifonía visual o la pretensión de hacer «música visual» (Fraile, 2008: 90), estamos delante de un intento de apoderar la «expresión cinematográfica» a un estatus artístico más noble, que no delante de una práctica artística real. Chion define esta circunstancia como la adquisición de «la carta de nobleza» por parte del cine en el primer periodo:

> El cine empieza como género popular y en lugares populares, llenos de humo y ruido. Más adelante, por motivos, no sólo comerciales, sino también ideológicos y culturales, con el fin de atraer a la gente decente, el cine intentará adquirir lentamente «carta de nobleza», tanto en la elección de temas (adaptaciones literarias y operísticas, temas morales o religiosos), como en su factura: entre otros campos también en la música de acompañamiento, que sufre forzosamente las consecuencias de este contexto (Chion, 1997: 41).

Así pues, inicialmente, la relación entre la música y el cine parece que se establece en los términos descritos: una relación metafórica intensa en torno al estatus y la autonomía expresiva.

Otra cuestión es la presencia física de la música en este cine primitivo,

y cómo la «imagen musicada» se articula, de manera no sincronizada, en la «expresión cinematográfica» del momento.

La presencia primitiva de la música

El arte cinematográfico, el nuevo lenguaje que acontece a finales del siglo XIX —una nueva expresión artística que tardará en ser reconocida como tal— busca su reflejo, desde un inicio, en las otras artes que le son próximas. Pero a la vez, tal como hemos visto, el cine toma rápidamente conciencia de su singularidad expresiva y prueba de hacerla patente, procurando establecer un cierto distanciamiento estético con las otras artes.

En esta contradicción, la presencia de la música en el cine primitivo —que es de manera evidente, una presencia aún no sincronizada con la episteme de la «imagen»—, se suele explicar de manera que la música habría tomado prestado un conjunto de formas que eran genuinas de la expresión musical en las representaciones escénicas —la «música dramática»—, y que éstas fueron trasladadas —casi sin modificaciones formales— al marco de la representación cinematográfica y a la articulación de la «expresión cinematográfica».

Desde nuestro punto de vista, durante los años de la MRP —el periodo de las «vistas y los «cuadros»»—, no hay una tendencia clara de transposición de la expresión musical y narrativa propia del melodrama hacia la «expresión cinematográfica». Hay música en las representaciones cinematográficas, pero ésta no es aún «música dramática» ya que su articulación en la narración es incipiente.

Es razonable considerar, siguiendo la propuesta argumental de Burch, que la idea de tomar prestados los mecanismos escénicos y dramatúrgicos del teatro o de la ópera y traspasarlos al lenguaje cinematográfico —música incluida— es propia de un cine más evolucionado que se plantea a sí mismo como un espectáculo de representación dramática; es propia de un cine en el cual se ha establecido una «expresión cinematográfica» institucionalizada, hecho que no se da, por ahora, en el periodo que analizamos.

De hecho podría ser factible que la presencia primitiva de la música en el cine —la primera yuxtaposición entre música e imagen en movimiento— se produjera de manera más bien azarosa y no por una determinación estética clara en la articulación del lenguaje cinematográfico.

En este sentido hace falta tener presente que durante los primeros quince o veinte años —en el periodo 1895 – 1915—, las proyecciones cinematográficas forman parte, tal como hemos dicho, de los espectáculos populares y sus proyecciones se realizan de manera conjunta con los espectáculos de variedades, entre cabarets y trucos de magia, entre números musicales o ferias diversas.

> El cine mudo nunca existió. Hasta la proyección de *Don Juan* (1926) y de *The Jazz Singer* (1927) —ambas películas de la Fox, dirigidas por Crosland— las salas de proyección casi no conocieron el silencio. No sólo se oía la voz del explicador de películas que leía las didascalias para conocimiento de los muchos espectadores analfabetos. Estaba la música. Asociada con la imagen incluso desde antes de la histórica sesión de Lumière de diciembre de 1895 en la que oficialmente nació el cinematógrafo (Colón *et al.*, 1997: 17).

Así es plausible que, de una manera no sistemática, la reproducción de los filmes en este contexto generara la primera superposición formal —el primer contacto estético— de la música, no específicamente fílmica, no específicamente «música dramática» o escénica —no específicamente pensada para yuxtaponerse con una imagen iconográfica—, con la «imagen cinematográfica»: la música y la imagen en movimiento se encuentran en un ambiente popular compuesto por un público ruidoso, una unión coyuntural y casual, ni estética ni funcionalmente premeditada.

En oposición a este punto de vista, se plantea la conocida perspectiva propuesta por Kurt London, a finales de la década de los años treinta, en el trabajo *Film Music* (1970). Es célebre, en el conjunto de la bibliografía, la propuesta funcionalista de London que justifica la aparición de la música en el cine con la idea prosaica que ésta disimulaba el ruido tremebundo que en esa época producía la mecánica del cinematógrafo.

Esta hipótesis de London sobre el advenimiento de la música en la «expresión cinematográfica» ha estado ampliamente rebatida por la bi-

bliografía reciente (Fraile, 2008: 128). Entre otras razones porque es probable que el cine primitivo se proyectase, tal como hemos dicho, en un ambiente ya de por sí muy ruidoso —la idea del espectador silencioso, estático y extático (como en un culto religioso) es una idea más contemporánea—. Por lo tanto, la concepción de que la presencia de la música en el primer cine se justifica con la actitud silente de los primeros espectadores, consideramos que no acaba de ser del todo acertada. Tal como la cita anterior de Colón *et al.* deja entrever, se da la circunstancia paradójica de que es la sonorización de la «expresión cinematográfica» la que trae el silencio a la sala de proyección cinematográfica.

De la MRP hacia la narratividad de la MRI

Desde nuestro punto de vista, el advenimiento de la música en el cine primitivo se podría explicar por dos motivos que se relacionan. Por un lado hay un encuentro coyuntural de la música presente en las expresiones populares de las ferias y los pequeños teatros de cabaret, que hace que la música e imagen acaben compartiendo el mismo espacio de representación —el mismo proscenio—. Y por otro lado, en el marco de este encuentro casual —en el cual se estandariza de una manera gradual el espacio de difusión y representación de la «expresión cinematográfica»— se desarrolla, de manera progresiva, la idea que la música aporta algo intangible a unas imágenes que pueden resultar un tanto extrañas —*fantasmagóricas*—, sin *viveza*, si el espectador las visualizaba sin un contexto sonoro que las complementase.

Esta circunstancia descrita se resume en la conocida descripción titulada el *Reino de las Sombras* que el escritor ruso Maksim Gorki transcribe cuando experimenta su primer contacto con la representación cinematográfica «muda» el año 1896:

> La noche pasada estuve en el Reino de las Sombras. Si supiesen lo extraño que es sentirse en él. Un mundo sin sonido, sin color. Todas las cosas —la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire— están imbuidas allí de un gris monótono. Rayos grises del sol que atraviesan un cielo gris, grises ojos en medio de rostros grises y, en los árboles, hojas de un gris ceniza. No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso [...]. Y en medio de todo, un silencio extraño, sin que se escuche el rumor de las ruedas, el sonido de los pasos o de las voces. Nada. Ni una sola nota de esa

> confusa sinfonía que acompaña siempre los movimientos de las personas (Maksim Gorki citado por Burch, 2008: 41).

Más allá de la experiencia personal de Gorki, parece que esta extrañeza descrita sucede sobre todo en aquella tipología de espectador que llega al cine a través de la tradición estética burguesa de representación. Parece que este espectador siente, en un primer momento, un gran menosprecio por los filmes de la época —los cuales, por otro lado, interesan enormemente a los sectores populares (Burch, 2008: 77)—. El espectador que tiene como referente estético el espectáculo melodramático tiende a ser más receptivo delante de una imagen sonorizada o musicada que delante de una imagen muda; o lo que podría ser lo mismo, delante de una *imagen narrativa*, que de una *imagen explícita*.

De esta manera, la «institución cine» evoluciona hacia un lenguaje que va más allá de las «vistas» populares o los «cuadros» descriptivos propios de la MRP. Esta evolución se explica, de manera principal, como la aproximación del lenguaje cinematográfico a la sensibilidad estética de un público mayoritario que dispone de recursos económicos y que demanda una cierta narratividad.

Acontece así una nueva forma de espectáculo de representación y de dramaturgia que intenta reflejarse, ahora sí, en la dramaturgia teatral o de la ópera. Es en este periodo en el cual se empiezan a adaptar cinematográficamente obras literarias u operísticas, a la vez que se va articulando, entorno de la «expresión cinematográfica», una narratividad más o menos propia. El éxito del cinematógrafo es enorme, tal como describe la bibliografía, y crece de manera exponencial y en todas partes el número de cines y de espectadores.

En este contexto, y de manera progresiva, la música se convierte en un elemento ontológico en la construcción de una nueva escena cinematográfica: la articulación de la diégesis fílmica se basa en la (re)presentación de una nueva concepción dramática del espacio-tiempo. La música, que ayuda a dar viveza a esta articulación, se hace presente de múltiples formas en la «expresión cinematográfica», ya sea en pequeño formato —un piano solo— o en una gran orquesta, este hecho poco importa[21]. La cuestión es que la música, sin estar aún sincronizada me-

cánicamente a la imagen, define el campo epistemológico del cine.

Esta «imagen musicada» cinematográfica —una imagen que es interpelada por una música de manera que ésta no está articulada en la misma episteme—, se convierte en una característica de la praxis de aquellos años y aporta un nuevo valor epistemológico a la «imagen cinematográfica»:

> Desde el principio, e incluso antes, de la constitución del modelo narrativo fundamental (1906 – 1915), la música —como documentan numerosos testimonios— contribuía a la creación de la verosimilitud fílmica a través de su impacto emocional en el espectador y a través de su acción de continuidad frente a la brusca discontinuidad de las fragmentarias imágenes proyectadas: realizaba, antes de que las posiciones de la cámara y la técnica del montaje lo permitieran, la labor de sutura imprescindible para la sugestión de verosimilitud. Escribió el temprano teórico Béla Bálazs: «Una película muda, vista sin acompañamiento musical, hace que el espectador sienta malestar. Este fenómeno tiene una explicación psicológica: para la película muda, la música no es solamente un instrumento tradicional para expresar el tono efectivo, sino una de tercera dimensión de la pantalla. La música hace aceptar la imagen de la pantalla como una verdadera imagen de la realidad viviente. La música cesa...; todo aparece liso... Sombras privadas de carne» (Colón *et al.*, 1997: 31).

La consolidación de la presencia de la música en el cine se inicia cuando la «expresión cinematográfica» es una episteme no sincrónica ni rutinaria entre la imagen y la música, y se concreta, posteriormente, en la sincronización mecánica de la banda sonora con la imagen a finales de la década de los años veinte. Así pues, hace falta observar que la presencia de la música en la episteme cinematográfica se inicia, paradójicamente, en la época histórica que se ha llamado «cine mudo».

En este sentido, entendemos que los conceptos duales comentados de la «imagen musicada» o la «expresión cinematográfica» se podrían aplicar, con ciertos matices, tanto a los filmes del llamado periodo sonoro, como también a los filmes anteriores a este periodo; hemos de tener en cuenta, eso sí, que la relación imagen-música no estaba vinculada de manera física en la primera episteme y sí lo estará en la segunda.

Desde este punto de vista, es interesante subrayar que la naturaleza de la «imagen musicada» tiene sus particularidades. Hemos comentado,

en otros puntos del trabajo, cómo la génesis del cine está estrechamente ligada a la necesidad de crear una imagen mimética de la realidad, una «imagen técnica». Pero la articulación de la «imagen musicada» —que desde nuestro punto de vista tanto ayuda a la consolidación de una manera institucional de articular el lenguaje cinematográfico— no forma parte de esta tradición. A pesar de todo, —y de manera paradójica—, aunque no forme parte de ella, su presencia en la «expresión cinematográfica» ayuda, en parte, a que ésta refuerce su vertiente mimética o, en todo caso, la hace más verosímil. La «imagen musicada» es, de alguna forma, un cuerpo extraño en la «expresión cinematográfica» que viene de una tradición dionisíaca[22] y que ayuda, paradójicamente, a reforzar los aspectos realistas de su articulación y a explorar su narratividad.

Finalmente, por diferentes motivos que se entrecruzan, entendemos que la presencia de la música se consolida de manera definitiva en estos primeros años de la Manera de Representación Primitiva: la música dota a la imagen de «alma» —en un cierto sentido del *aura* benjaminiana—, que equivale, en cierta medida, a dotarla de narración.

A modo de resumen de estos últimos puntos expuestos, y para cerrar las reflexiones entorno a la MRP, podemos expresar que la relación temprana de la música y la «imagen» se vincula a la configuración del cine primitivo como expresión popular y «dionisíaca», más que a su articulación como «imagen técnica». La consolidación de la música en la «expresión cinematográfica» sucede cuando ésta articula una propuesta narrativa; cuando el crecimiento de su industria necesita captar el grueso de los espectadores de la clase burguesa económicamente dominante. En este sentido, la «expresión cinematográfica» es la heredera de las pautas expresivas de otros espectáculos melodramáticos de representación —la «música dramática»— para poder así construir su discurso, convirtiendo la música en un elemento nuclear del cine cuando el lenguaje cinematográfico articula, de manera progresiva, la Manera de Representación Institucional (MRI).

Cinco ideas clave del capítulo 3

1 La presencia de la música —y su articulación formal— en los espectáculos populares y cultos anteriores al cinematógrafo es evidente e irrefutable.

2 En relación estética primera entre el cine y la música se establece, de manera mayoritaria, un vínculo en forma de analogía entre el *nuevo* lenguaje cinematográfico y la música; ésta se convierte en un referente constante y en un modelo a seguir para la nueva expresión artística (Fraile, 2008: 91).

3 Durante los años de la MRP —el periodo de las «vistas y los «cuadros»»—, no hay una tendencia clara de transposición de la expresión musical y narrativa propia del melodrama hacia la «expresión cinematográfica». Es factible que la presencia primitiva de la música en el cine —la primera yuxtaposición entre música e imagen en movimiento— se produjera de manera más bien azarosa y no por una determinación estética clara en la articulación del lenguaje cinematográfico.

4 Se estandariza de una manera gradual el espacio de difusión y representación de la «expresión cinematográfica»— se desarrolla, de manera progresiva, la idea que la música aporta algo intangible a unas imágenes que pueden resultar un tanto extrañas —*fantasmagóricas*—, sin *viveza*, si el espectador las visualiza sin un contexto sonoro que las complemente.

5 La música se convierte en un elemento ontológico en la construcción de una nueva escena cinematográfica: la articulación de la diégesis fílmica se basa en la (re)presentación de una nueva concepción dramática del espacio-tiempo. La música, sin estar aún sincronizada mecánicamente a la imagen, define el campo epistemológico del cine.

Cinco recursos relacionados disponibles en Internet

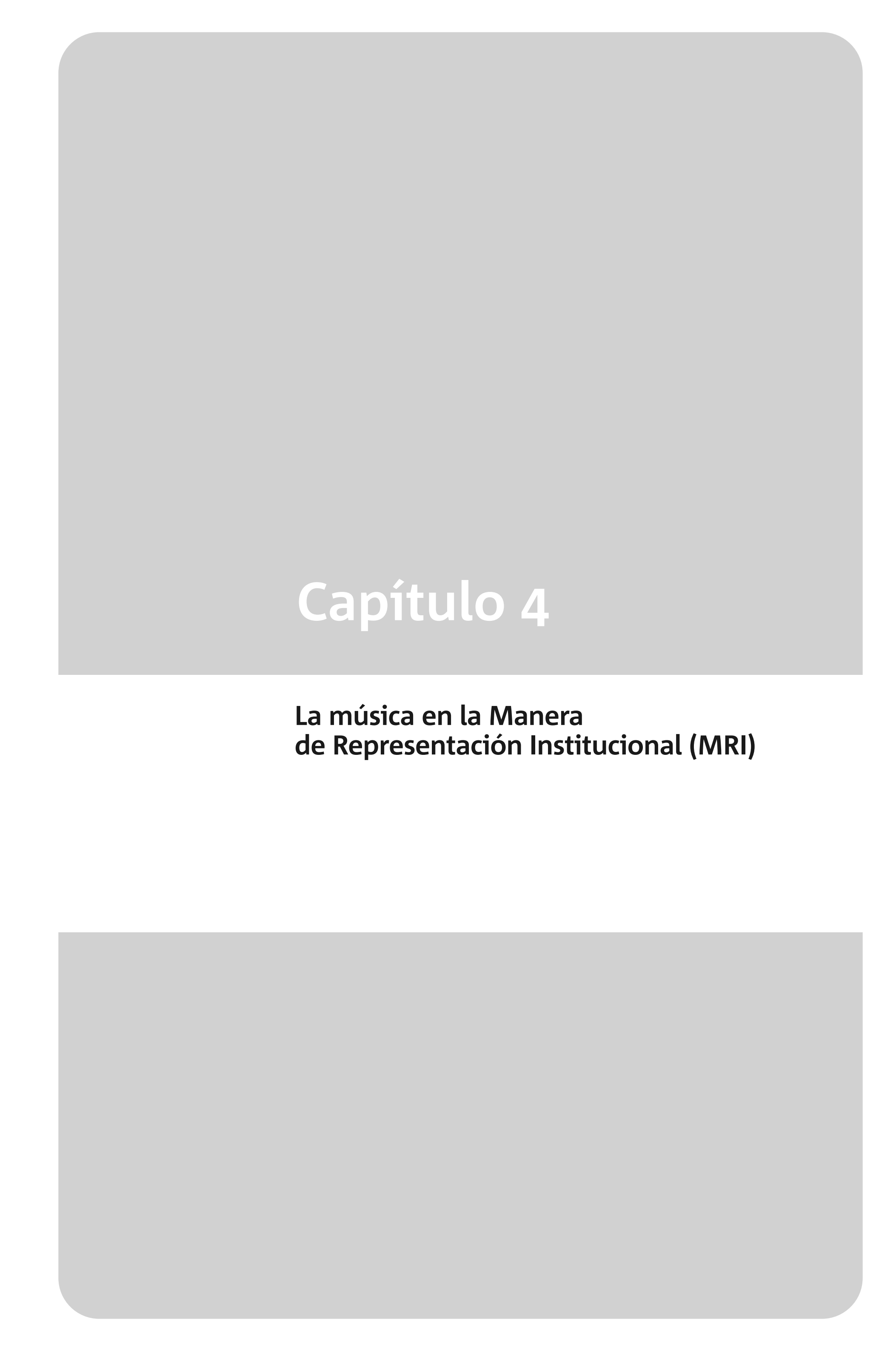
1 *Silent Film Score compilation — Music from the old times.* Recopilación de música de la época silente.
http://www.youtube.com/watch?v=dJ-Su4utvm8

2 Texto completo del *Manifiesto de las Siete Artes* (1911) de Riccioto Canudo.
http://cinefagos.net/paradigm/index.php/otros-textos/documentos/436-manifiesto-de-las-siete-artes

3 El libro *La música en el cine* (1997) de Michel Chion en Google Books.
https://books.google.com/books/about/La_m%C3%BAsica_en_el_cine.html?id=uW7De5BcaSwC&redir_esc=y

4 Texto completo de *El reino de las sombras* (1896) de Maksim Gorki.
http://www.zinema.com/textos/enelrein.htm

5 Ficha completa de *The Jazz Singer* (1927) en IMDB.
http://www.imdb.com/title/tt0018037/



Capítulo 4

La música en la Manera de Representación Institucional (MRI)

Hemos explicado cómo el teórico Noël Burch da por cerrado el periodo de la Manera de Representación Institucional aproximadamente a finales de la década de los años veinte —el año 1929 para ser exactos—, y cómo lícitamente la bibliografía posterior pone en duda esta periodización.

Dos años antes de la fecha mencionada, en el año 1927, F. W. Murnau rueda *Sunrise*: *A Song of Two Humans* (1927), un espléndido filme considerado una obra maestra por mucha de la bibliografía. En esos años Ernst Lubitsch con el filme *Lady Windemere's* Fan (1925), Fritz Lang con *Metropolis* (1927) o el mismo F. W. Murnau llevan la dramaturgia, dentro del *cine mudo*, a su clímax estético; una expresión artística llena de fantasía e imaginación.

Es en esa misma fecha, cuando la literatura establece el consenso que —después de numerosos intentos infructuosos que se remontan a la época de la invención misma del cinematógrafo— se inicia la etapa del cine sonoro o, expresado de una forma más concisa, se consigue la sonorización sincronizada y mecánica de la «imagen» en la película cinematográfica.

El filme *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) está considerado el primer filme sonoro de la historia del cine, aunque —paradójicamente— no es el primer filme registrado con la tecnología Vitaphone[23] —la tecnología que hizo posible el cine sonoro—. Parece que el filme del mismo autor, *Don Juan* (Alan Crosland, 1926), es el primer largometraje que utiliza la tecnología de grabación de Vitaphone y, por lo tanto, es el primer filme en el cual podemos escuchar una música reproducida y proyectada, de manera sincrónica, con una imagen y que ésta se escuche siempre, invariablemente, de la misma manera en cada nueva reproducción.

La sonorización sincrónica de la «imagen»

Aunque *Don Juan* sea el primer filme que reproduce sincrónicamente la banda de imagen y la banda de música, la bibliografía no considera este filme como el primer filme sonoro. Este hecho puede resultar sorprendente, pero en cierra manera nos puede hacer entender hasta qué

punto la música era un elemento institucionalizado en la «expresión cinematográfica» articulada en la que se basaba el «cine mudo» —y que pone, obviamente, en entredicho tal descripción—. El filme *Don Juan* no tenía diálogos.

La reflexión que hace en el programa de demostración del Vitaphone el presidente de la Motion Picture Producers and Distributors of America, William H. Hays, reafirma la idea mencionada:

> En la representación de filmes, la música desempeña un papel inapreciable. El filme desempeña un papel de primer orden en el desarrollo de un gusto nacional por la buena música [*a most important factor in the development of a national appreciation of good music*]. Este servicio será, a partir de ahora, difundido por Vitaphone, que aportará el sonido de la orquesta sinfónica hasta los lugares más recónditos. [...] Dirijo mis felicitaciones y encomios más sinceros a la Warner Brothers, a quien debemos todo esto: el principio de una nueva era de la música y del cine (Chion, 1997: 68-69).

Parece claro que la presencia de la música en la «expresión cinematográfica» era, pues, cotidiana —aunque no sincrónica— antes del año 1925. Destacamos el *a partir de ahora* de la cita anterior porqué pensamos que hace evidente este hecho mencionado: la música era un elemento central en el cine ya antes de la sincronización del sonido y la imagen.

Con todo, la invención del Vitaphone, y su posterior evolución técnica, hace que la presencia de la música en el filme sea:

> [la de] una música que ya no era contingente, variando según las salas, medios locales y momentos, sino solidaria con el filme, sincronizada y grabada (Chion, 1997: 67).

Es importante volver a destacar que el hecho de que la bibliografía considere el filme *The Jazz Singer* como el primer filme sonoro no se debe a que el espectador pudiera escuchar una música reproducida y sincronizada con la imagen —esto ya sucedía desde el año 1925 cómo hemos visto—, sino a la cuestión que explica Michel Chion:

> Lo extraño de este filme [...], reside, para el espectador contemporáneo, en el hecho de alternar la fórmula del cine mudo (diálogos resumidos por rótulos y música de acompañamiento, en este caso sinfónica y grabada) con cierto número de canciones o cantos religiosos sincronizados, audibles e in-

tegrados en la acción. La única secuencia hablada está formada por un monólogo de Jackie Rabinowitz (Al Jonson) dirigido a su madre, prometiéndole que cuando sea famoso y rico, la mantendrá y la cubrirá de regalos... Parece ser que el público fue particularmente tocado por un momento elevadamente simbólico, situado poco después, en el que el padre del protagonista interrumpe con un *stop* proferido con firmeza una canción de Irving Berlin, *Blue Skies*, cantada por Jackie delante de su madre, volviendo a sumergir el filme en el silencio. Este silencio es aquí no solamente el cese del diálogo y del canto, la ruptura de la cadena oral, sino también, durante algunos segundos, una supresión de todo sonido audible, antes de que el acompañamiento musical vuelva a irrumpir, con una verdadera explosión sinfónica extraída del punto culminante de la obertura *Romeo y Julieta* de Chaikovski. Notemos [...] que este monólogo hablado de un minuto y veinte segundos, [...] se apoya de alguna manera en el canto, ya que al hablar el protagonista, sentado al piano, teclea unos acordes que son como el acompañamiento de su discurso, de un «melodrama».

No era éste el primer momento hablado de la historia del cine: otros cortos o mediometrajes incluían algunos fragmentos, pero este caso fue determinante. Asistimos, a partir de entonces, a un período complejo y pletórico, donde bajo el nombre de cine hablado, cantado o sonoro —jamás se llamaba cine musical ya que el cine ya era musical de por sí— se propusieron fórmulas de lo más extraño y dispar (Chion, 1997: 76-77).

La revolución experimentada por los espectadores contemporáneos a *The Jazz Singer* el año 1927 no fue consecuencia de visualizar y escuchar en la pantalla una sincronización exacta de la música interpretada con la imagen —la sincronización no era aún un valor en sí mismo—, sino que era el resultado de escuchar el protagonista del filme interpelando verbalmente, y de manera directa, al público a través de la propia voz, desde el otro lado de la pantalla, y a la posibilidad que daba la sincronización, del uso melodramático de la música y el silencio en algunas de las escenas del filme —vinculados y yuxtapuestos con la palabra—.

Tal como explica Chion, la innovación que aporta *The Jazz Singer* consiste en que el público experimenta una «expresión cinematográfica» que combina estética y dramaturgia a través de los monólogos, la música y el silencio. De alguna manera, el valor principal de la sonorización es el de enriquecer la narrativa cinematográfica.

A partir de este momento, en muy pocos años, la tecnología de sonorización de la «imagen» estandariza el formato de veinticuatro fotogramas por segundo de la reproducción cinematográfica.

Chion, sobre este aspecto, argumenta lo siguiente:

> «Hasta el momento, tal como sabemos, la velocidad no había sido normalizada y podía fluctuar sensiblemente entre la filmación y la proyección, en un margen relativo que el sonido no permitía conservar, ya que para el sonido cualquier variación de velocidad se traducía no simplemente en un cambio de ritmo (como en la imagen), sino también en una variación de afinación. El sonido obligó a fabricar las primeras mesas de montaje motorizadas» (Chion, 1997: 66).

La presencia de la música en el núcleo del episteme de la «expresión cinematográfica» se establece como físicamente sincronizada a la «imagen», *solidaria con el filme*. A la vez, se generaliza la difusión y el uso de esta tecnología y, de esta manera, se inaugura el periodo que, desde la bibliografía canónica, se denomina como el periodo del «cine sonoro»: el cine convertido en arte «cronográfica», el tiempo fijado en una grafía; la dimensión temporal, expresada en el sonido, la música y la palabra y vinculada formalmente a la «imagen cinematográfica».

Estas consideraciones desarrolladas por Chion refuerzan la propuesta de Duran y otros autores: considerar que la MRI, definida finalmente entre los años veinte y treinta, es la base del discurso cinematográfico clásico que se prolonga hasta la década de 1960.

Desde esta perspectiva, el advenimiento de la sonorización no sólo no significa la finalización del periodo de la MRI, sino que la sincronización de la banda sonora a la banda de imagen sirve para terminar de definir formalmente la Manera de Representación Institucional (MRI); articulación que tendrá, en aquello que Bordwell describe como el cine del «Hollywood clásico», su máximo exponente; hecho que permite explotar muchas de sus posibilidades técnicas, estéticas, comerciales y políticas del lenguaje cinematográfico.

La redefinición del estatus de la música

Tal como hemos visto, la sonorización sincrónica de la «imagen» implica que se reformule la nueva relación de *vecindad* entre los diversos elementos formales que conforman su «expresión». En el nuevo contexto de la sonorización surge un nuevo equilibrio de fuerzas: la música y los otros elementos del lenguaje —elementos antiguos como los in-

tertítulos o nuevos como la presencia de la voz o el contexto sonoro— deben renegociar su espacio dentro del aparato teórico y expresivo:

> [...] la música ha visto como su papel en los filmes se iba redefiniendo, no sólo porque ahora la música estaba presente en el filme bajo una forma concreta y grabada (hecho que a menudo no es tenido en cuenta por la mayoría de obras sobre la música en el cine, frecuentemente demasiado ceñidas a la partitura y a las notas tocadas y no suficientemente a la naturaleza concreta y fija del sonido musical), sino también porque la música tenía que renegociar su lugar entre los diálogos y ruidos que desde entonces se podían escuchar realmente. Esto creó nuevos problemas y nuevas respuestas (Chion, 1997: 67).

La sonorización definitiva de la «imagen» conlleva, no tanto una reformulación del discurso —la dramaturgia cinematográfica y la expresividad de su «imagen» estaban bien consolidadas—, sino una reordenación de los elementos para reforzar la elaboración de este discurso; es decir, la sonorización transforma el papel de estos elementos en la definición del espacio-tiempo diegético y hace que cambien el lugar que ocupan cada uno de ellos en la «expresión cinematográfica».

La sonorización de la «imagen cinematográfica» produce un nuevo escenario expresivo que conforma unas nuevas reglas compositivas del lenguaje cinematográfico. Los intertítulos, en general, son substituidos por los diálogos, circunstancia que hace que la «expresión cinematográfica» se convierta en «vococentrista» y «verbocentrista»[24]. Esta cuestión es importante porque pide que el filme se organice en función de la necesidad de inteligibilidad de la palabra —«verbocentrista»—, en torno a la cual se definirá el resto del espacio sonoro de la diégesis. El desarrollo del discurso cinematográfico se basará, a partir de ahora, en el «verbo» y la «palabra» y desplazará la música, la mayoría de las veces, a un segundo plano.

De esta manera, la música pierde, a favor de la palabra, parte del carácter ontológico que había caracterizado su presencia en la primera etapa de la «expresión cinematográfica»: la *depuración* de la música que hemos teorizado en el capítulo anterior a partir de las reflexiones de Infante del Rosal y Lombardo (1997).

A la vez, hace falta remarcar que la sonorización de la «imagen» per-

mite que la expresión artística cinematográfica explore una dimensión completamente nueva. En este sentido, la MRI evoluciona hacia propuestas que buscan un naturalismo —potenciado por el descubrimiento de la capacidad expresiva de los nuevos «diálogos»— que era literalmente imposible de desempeñar antes de la «sonorización de la imagen». El nuevo contexto permite que a menudo el estatus de la música en el filme se limite a lo que solemos llamar «música diegética».

La presencia de la «imagen musicada» en los primeros años de cine sonoro es —otra vez paradójicamente— escasa en relación a la etapa anterior, y ésta se limita a su aspecto naturalista —como elemento diegético—; es decir, la música se establece, en los filmes de este periodo, como un elemento escénico en detrimento de su papel dramatúrgico o ontológico.

La presencia de la música en la Manera de Representación Institucional vive, pues, una transformación de su naturaleza en el orden físico —acontece su fijación material en la película— de la cual se deriva, también, una evolución expresiva.

Así, el papel de la música en la articulación de la MRI del momento pasa por diferentes estadios: primero, aunque en el cine mudo, la «imagen musicada» tiene un estatus ontológico —en parte suple una incapacidad técnica, que hace falta decir que da al cine de aquellos años parte de su carácter y personalidad[25]—; posteriormente, en el primer «sonoro», nos encontramos una tendencia estética naturalista en la cual la música tiene una presencia testimonial en el filme, casi secundaria, ya que son las palabras y los diálogos los que prácticamente ocupan todo el espacio de la articulación de la diégesis.

Uno de los muchos ejemplos de lo dicho es el filme *It Happened One Night* (1934) dirigido por Frank Capra en el cual, a lo largo del desarrollo de la trama, la música sólo se presenta de forma diegética en la escena.

Posteriormente, después de este primer momento de sonorización realista, la presencia de la «expresión musical» redefine su papel en la articulación del campo epistemológico cinematográfico.

Estandarización del «Hollywood clásico»

Pocos años después de esta sonorización sincronizada de la «imagen», la formulación de la propuesta cinematográfica institucional *reordena* el papel de la música en la «expresión cinematográfica». La bibliografía entiende que esta redefinición empieza a medianos de los años treinta y, tal como hemos descrito, se vincula a la exploración de las propuestas fílmicas que se acercan al melodrama y se alejan, como mínimo en ciertos aspectos, del verismo naturalista.

> A principios del cine sonoro, observamos un gran número de películas en que la intervención musical, sea «de fondo» o «de pantalla», es extremadamente limitada o reducida casi a la nada [...]. Posteriormente, se ensaya la fórmula inversa, practicando un acompañamiento musical ininterrumpido o casi (Chion, 1997: 113).

Esta nueva articulación formal tiene su concreción en lo que se llama el «Hollywood clásico». Este concepto, tal como hemos dicho, describe una estética y una manera de producir los filmes, la estructura de los cuales se mantendrá más o menos intacta hasta finales de los años sesenta y que, en cierta medida, es paralela al concepto de la MRI.

David Bordwell entiende que conceptualizar:

> [...] la cinematografía de Hollywood entre 1917 y 1960 como un sistema unificado de práctica cinematográfica es defender un sistema coherente por medio del cual las normas estéticas y el sistema de producción cinematográfica se refuerzan mutuamente (Bordwell *et al.,* 1997: xiv).

En este «Hollywood clásico» se articula una propuesta estética de la «imagen musicada» acotada y funcional que podríamos identificar, casi sin variaciones, en la mayoría de las propuestas fílmicas actuales.

Bordwell *et al.* entienden el paradigma estético de la industria americana —la cual, tal como citan, «hacia 1939, declaró Bazin, la cinematografía de Hollywood había adquirido “todas las características del arte clásico”» (Bordwell *et al.,* 1997: 3)— como una serie de normas que, en términos generales, se pueden explicar en tres niveles diferenciados:

1. Una serie de recursos formales.

2. La vertebración de estos recursos en tres sistemas de (re)presentación diegética —el sistema narrativo, que articula la lógica narrativa de la historia (la «causalidad» como principio motor del filme), el de la articulación del tiempo cinematográfico y el de la articulación del espacio de representación en el filme—.

3. La construcción del filme a partir de estos elementos y sistemas, es decir, la relación y la articulación entre los sistemas —narración, tiempo y espacio— en el seno del filme (1997: 6-7).

Características estéticas del Hollywood clásico
1. Recursos formales.
2. Tres sistemas de representación diegética: la articulación de la narración, la articulación del tiempo y la articulación del espacio representado.
3. Relación y articulación entre los sistemas en el seno del filme.

Cuadro 7: características estéticas del Hollywood clásico.

Pensamos que vale la pena transcribir el siguiente párrafo, en el cual Bordwell hace un inventario del primer punto comentado; la enumeración de los recursos que el autor entiende que forman la estética del «Hollywood clásico»:

> Muchos elementos técnicos aislados son característicos del cine de Hollywood: iluminación de tres puntos, montaje en continuidad, «música cinematográfica», encuadre centrado, fundidos, etcétera. Este tipo de recursos son los que a menudo tenemos en cuenta cuando pensamos en el «estilo de Hollywood» en sí (Bordwell, 1997: 6).

El término «música cinematográfica» —entre comillas ya en la citación original— no deja de ser particular, ya que tiene una fuerte carga denotativa. En ciertos aspectos, este término no deja de ser un pleonasmo, una clara reiteración; estamos hablando de la música presente en un filme que es, evidentemente —y siempre—, *cinematográfica* en tanto que está presente en la articulación del filme.

Pero Bordwell no se refiere a este aspecto —la presencia física de la

música—, sino que cuando emplea el término «música cinematográfica» se refiere al hecho que, para el clasicismo de Hollywood, la música es un recurso formal que ha de ponerse en relación al sistema de articulación de la narración y del espacio-tiempo; es decir, la «música cinematográfica» es aquella que es «utilitaria» en el conjunto del filme en alguno de estos aspectos, o en varios a la vez. La «música cinematográfica» es aquella que tiene unas características que permiten la construcción del filme a partir de la relación de estos sistemas. Estos conceptos a los que se refiere Bordwell son los que, de una manera menos concreta[26] —tal como ya hemos comentado—, Téllez categoriza bajo el epígrafe «música dramática» (Téllez, 2013: 24).

Por otro lado, es sorprendente la rápida sofisticación que la presencia de la «imagen musicada» adquiere en la estética del «Hollywood clásico» en el momento de articular los mecanismos del aparato teórico cinematográfico descritos por Bordwell; la música desarrolla, en pocos años, una gran capacidad expresiva y narrativa. La evolución de la MRI sonorizada es extremadamente veloz y construye un arquetipo del estatus de la música en el audiovisual que será productivo y duradero en el tiempo.

A modo de ejemplo de esta sofisticación citamos los créditos de obertura del clásico filme *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Nos situamos en una producción de sólo quince años después de la sonorización sincrónica de la «imagen»; aún así es una propuesta que podía tener vigencia actualmente. Primero se nos presenta el logotipo de la *major* Warner Bros, con el que se reproduce la música propia de esta presentación corporativa. Esta se enlaza rápidamente con una música que connota, por su ritmo y melodía repetitiva, una descripción geográfica de la acción que está a punto de acontecer. Para el espectador occidental, la música sitúa la acción en un terreno que no le es propio, una geografía mental no occidental —cabe añadir que a la vez la imagen muestra la sucesión de los créditos debajo de un mapa del continente africano que refuerza esta idea—. Esta música no occidental se enlaza, con un corto arreglo, con los tres primeros compases instrumentales de *La Marseillaise*. El uso del actual himno nacional de Francia también significa el filme de una manera clara: situada la acción de la narración en el año 1942, con la existencia de la Francia de Vichy colaboracionista

y el resto de territorio francés ocupado, el uso de esta música tiene una significación política evidente. Una vez hemos reconocido el himno —como la mayoría de himnos, en un tono mayor—, otro arreglo original de la partitura —que no está presente en *La Marseillaise* original— hace de puente para que el último compás acabe en una tonalidad menor o en un acorde atonal. Esta transición parece que deja entrever una confrontación entre la heroicidad a la que nos predispone el himno, mientras que este tono menor hace prever el enigma y el suspense a través del cual se desarrollará la narración. Y situados en esta tesitura se inicia un filme ampliamente conocido por todos.

No consideramos una exageración decir que en el *espacio* de un minuto que duran los créditos, hay toda una declaración de intenciones a través de la música de lo que será el filme; casi un pequeño resumen que expresa, en esta manera de articularse, la transición y confrontación de tres músicas diferentes, el sentido general del filme que recién empieza y que, como es sabido, se caracteriza por la importancia, en su uso dramático y narrativo, de la música y la canción «As time goes by». Cabe señalar que Chion también analiza esta secuencia inicial del filme destacando cómo la música nos sitúa en el marco geográfico e histórico de la narración (Chion, 1997: 131-132).

Es también en este periodo cuando la teoría cinematográfica establece los ejes principales de la disciplina en torno de los trabajos de teóricos como Adorno, Kracauer, Colpi, etcétera. En este sentido, para adecuarse a las necesidades que plantea esta «música cinematográfica», el «Hollywood clásico» tenderá a adoptar, como núcleo de su «expresión cinematográfica», una tipología de música cuya estética tendrá un carácter «neoclásico». Este hecho resulta un anacronismo estético-histórico a pesar de que se acabe institucionalizando en la MRI; esta tendencia formal, de hecho, aún hoy perdura.

Fraile denomina a este fenómeno —el hecho de utilizar una música estéticamente anacrónica— el «sinfonismo clásico» (Fraile, 2005: 297): para adecuarse a las exigencias de los sistemas estéticos y productivos que se establecen en el marco de la MRI, el «Hollywood clásico» utiliza una tipología de música que reproduce características clásicas que analizamos a continuación.

En este sentido, Chion expresa que, en la estandarización de la música en los filmes de Hollywood,

> [...] la orquesta sinfónica asume parte de su función, con un lenguaje estilizado. El cine se linealiza, se unifica, se atempera, bajo la forma clásica del cine centrado en la palabra, que dará lugar a las mayores obras maestras. Sin embargo, esta evolución conducirá a sacrificar cierta dimensión dionisíaca aportada por la música: la pulsación, el *beat* (Chion, 1997: 110).

Criterios musicales del clasicismo y la estética neoclásica

De la misma que, desde una óptica general, Bordwell et al. prueban de definir una serie de características que formarían el paradigma estético y productivo del «Hollywood clásico»[27], Michel Chion considera que referido a la presencia de la música en este periodo de institucionalización del cine sonorizado se crea «un modelo unificado, armonioso, clásico, de cine sonoro» (Chion, 1997: 112). Este es un modelo cinematográfico, como ya hemos dicho, en el cual la palabra —y la necesidad de inteligibilidad de ésta— es el vertebrador de la escena; así, se desarrollará:

> [...] una música pensada para coexistir con los diálogos [que] debe adoptar un estilo más de fondo, más liviano y por ello, evidentemente, el recitativo instrumental wagneriano es el modelo privilegiado.
>
> [...] [se] configurará una fórmula unificada, educada, suave y lírica. Es la fórmula del cine clásico, modelo en que las entradas y salidas de la música están admirablemente organizadas para no romper jamás la impresión de continuidad (Chion, 1997: 112).

Desde esta perspectiva, Michel Chion —a partir del trabajo de Claudia Gorbman, *Unheard Melodies, Narrative Film Music* (1987), y recogiendo, también, el sentir (aunque generalmente no estructurado) de otras aportaciones teóricas que van en esta dirección— considera que la institucionalización de la música en el cine sonorizado de manera sincrónica sigue una serie de criterios.

1) El primer criterio es el de la «invisibilidad del equipo de producción de la música».

> El «gran público» admite ser perfectamente consciente de la cámara y de sus evoluciones libres, a condición de no verla nunca. En oposición, no admite ser ni siquiera *consciente* del equipo y del proceso sonoro: es decir, no

> sólo no admite verlo, sino que además tampoco admite que le obliguen a representárselo mentalmente, mediante un efecto de alejamiento a través de un *travelling* sonoro que muestre el lugar que ocupa el micro, mediante un procedimiento técnico que actúe sobre la música para que suba o descienda de volumen, etc. Respecto a la música, el público admite y acepta la representación de los violines tocando sobre una escena de amor, pero no la sala donde tocan estos violines, la cara de los violinistas, el sonido de su respiración, etcétera (Chion, 1997: 123).

La música, así pues, se estructura, en el espacio de la narración del filme, siempre a partir de una presencia «escotomizada»[28].

2) Otro criterio largamente debatido por la bibliografía es el de la «inaudibilidad de la música» en la articulación cinematográfica. Parece evidente que, en apariencia, esta proposición es un oxímoron —*una música que no se oye*— pero de hecho resulta un concepto bastante transitado por los teóricos de la disciplina. Esta perspectiva considera que, a diferencia del cine del primer sonoro que hemos definido como «realista» —o incluso en el cine del periodo anterior, el «cine mudo», de un carácter más dionisíaco— la MRI, en general, articula la «imagen musicada» de manera que ésta está pensada para acompañar las acciones y los diálogos, y no «para que se escuche conscientemente» (Chion, 1997: 124).

   En este sentido, la «inaudibilidad de la música», idea que comparten Chion y Gorbman, y que tiene una correspondencia con el concepto más genérico de «música cinematográfica» de Bordwell, considera que la música es un elemento subordinado a la narración.

   > De acuerdo con el análisis de Gorbman, existe una subordinación de la escritura musical a la narración y a la duración de las secuencias. Un estilo musical suave, basado en motivos cortos, con un tejido conjuntivo neutro de redobles de percusión, de acordes sostenidos, de trémolos, de pizzicatos de cuerda, es lo que mejor sirve a esta concepción. Añadamos que la ópera wagneriana, en la densidad y ambición de su escritura, ¡también conlleva una materia musical residual de este tipo! (Chion, 1997: 124-125).

   En este sentido, Fraile subraya que este principio de «inaudibilidad» «mantiene la preponderancia de la narración y de lo visual» y que «la inaudibilidad de la música es el resultado de su función narrativa» (2005: 297-298). Se encuentra, pues, cierto quórum en la bibliografía consultada en lo referente a esta cuestión.

3) El siguiente punto que, según Chion, define la música en el clasicismo cinematográfico es el hecho —ciertamente ambiguo— que «la música traduce emociones». El teórico expresa que:

> La música en el sistema clásico, según Claudi Gorbman, es un significante de la emoción. Lo demuestra el hecho de que para las escenas más «objetivas» y menos cargadas de sentimientos, la música disminuye y desaparece. Al mismo tiempo, en el marco clásico, vemos cómo la música interviene en escenas de tempestad, de acción, de reposo bucólico, etc., donde no podríamos hablar de emoción en un sentido sentimental. Podemos decir, evidentemente que otorga un valor general «mítico», amplificado y subjetivado al decorado (Chion, 1997: 125).

De alguna manera, esta característica expuesta, que entiende la música como *traductora*, tiene relación con el otro punto que remarca el investigador francés: la música como elemento del «*Narrative cueing*» —anclaje narrativo—. Así, vinculado a este concepto la música tiene el papel de subrayar los inicios, finales de secuencia y partes del filme —y remitir, así, información adicional al espectador sobre su estructura—; y, por otra, ilustra, subraya, acentúa y señala «puntuaciones» cargadas de «connotación» del filme —los «*connotative cueing*»— (Gorbman, 1987: 84).

Desde este punto de vista, la música contribuye a la «caracterización del tiempo, lugar, cultura, etcétera» de la propuesta cinematográfica: impone, de alguna forma, el punto de vista del personaje y expone «sus emociones [...], su aparición permite subrayar la aparición de un punto de vista subjetivo» (Chion, 1997: 125).

4) Finalmente, para terminar esta enumeración de las características de la música institucionalizada en el «Hollywood clásico», se plantea la idea de «la música como un factor de continuidad». Esta funcionalidad de la música —estudiada también en otros puntos del trabajo— «ayuda a franquear las elipsis temporales», disimula las discontinuidades del montaje y la «discontinuidad de la imagen, del espacio representado o del tiempo figurado» (Chion, 1997: 130). Es decir, «la música [se convierte] en un factor de unidad», un elemento que contribuye a la unidad del filme —si entendemos que éste es un *todo*—, y lo hace «especialmente por medio de un con-

junto de temas repetidos bajo diferentes formas que constituyen algo así como la firma del filme» (Chion, 1997: 130).

Criterios musicales del clasicismo cinematográfico
1. Invisibilidad del equipo de producción de la música —escotomización—.
2. Inaudibilidad de la música cinematográfica.
3. Traduce emociones, *Narrative cueing* y *Connotative cueing*.
4. Factor de continuidad en el montaje y en la discontinuidad de la imagen.

Cuadro 8: criterios musicales del clasicismo cinematográfico.

En este contexto de prácticas estandarizadas, no solamente se propone, tal como hemos visto, una manera funcionalista de articular la música de los filmes, sino que también se define una estética musical muy determinada. Entendemos que las grandes producciones de Hollywood de los años cuarenta, cincuenta y principios de los años sesenta, tal como hemos explicado, tienden a articular una estética musical neoclásica que se estandariza entre las producciones de la época. Esta cuestión planteada no deja de ser curiosa y, desde nuestro punto de vista, esconde también una paradoja: ¿cómo una expresión radicalmente contemporánea como es el cine hace suya, como medio de expresión institucional, una música que se puede considerar un anacronismo estético?

En este sentido, y para terminar este capítulo dedicado a la MRI, se debe remarcar que, desde la perspectiva de la composición musical, los años cuarenta y cincuenta son los años del «dodecafonismo» y la «música concreta». Debemos recordar que aunque algunos teóricos de la época como Theodor W. Adorno, plantean el papel de la música com un «contrapunto» a las características de la imagen (Adorno, 2007), la articulación de la «expresión cinematográfica» en la mayoría de producciones del momento pasa de puntillas por esta perspectiva contemporánea de vertebrar la relación música-imagen. Esta contradicción entre los teóricos de la disciplina y la praxis cinematográfica que adopta el «sinfonismo clásico» es señalada, con acierto, por Fraile cuando expresa que:

> La mayoría de estos teóricos plantean posturas cercanas a la estética del con-

trapunto, y se decantan por una música discreta, en contra del sinfonismo pleonástico, prefiriendo músicas experimentales, como la música concreta, cuyas apariciones aporten un beneficio significativo al desarrollo dramático de la película. De nuevo este hecho supone una constatación de la continua separación de teoría y práctica, pues las demandas de este tipo de música en los escritos se enfrentan con el desarrollo compositivo real del cine (Fraile. 2008: 144).

Cinco ideas clave
del capítulo 4

1. En la década de los años veinte se consigue la sonorización sincronizada y mecánica de la «imagen» en la película cinematográfica.

2. El advenimiento de la sonorización no sólo no significa la finalización del periodo de la MRI, sino que la sincronización de la banda sonora a la banda de imagen sirve para terminar de definir formalmente la Manera de Representación Institucional (MRI).

3. La sonorización definitiva de la «imagen» conlleva, no tanto una reformulación del discurso sino una reordenación de los elementos para reforzar la elaboración de este discurso.

4. El concepto «Hollywood clásico» describe una estética y una manera de producir los filmes, la estructura de los cuales se mantendrá más o menos intacta hasta finales de los años sesenta y que, en cierta medida, es paralela al concepto de la MRI.

5. Referido a la presencia de la música en este periodo de institucionalización del cine sonorizado se crea «un modelo unificado, armonioso, clásico, de cine sonoro» (Chion, 1997: 112). Este es un modelo cinematográfico en el cual la palabra —y la necesidad de inteligibilidad de ésta— es el vertebrador de la escena.

Cinco recursos relacionados disponibles en Internet

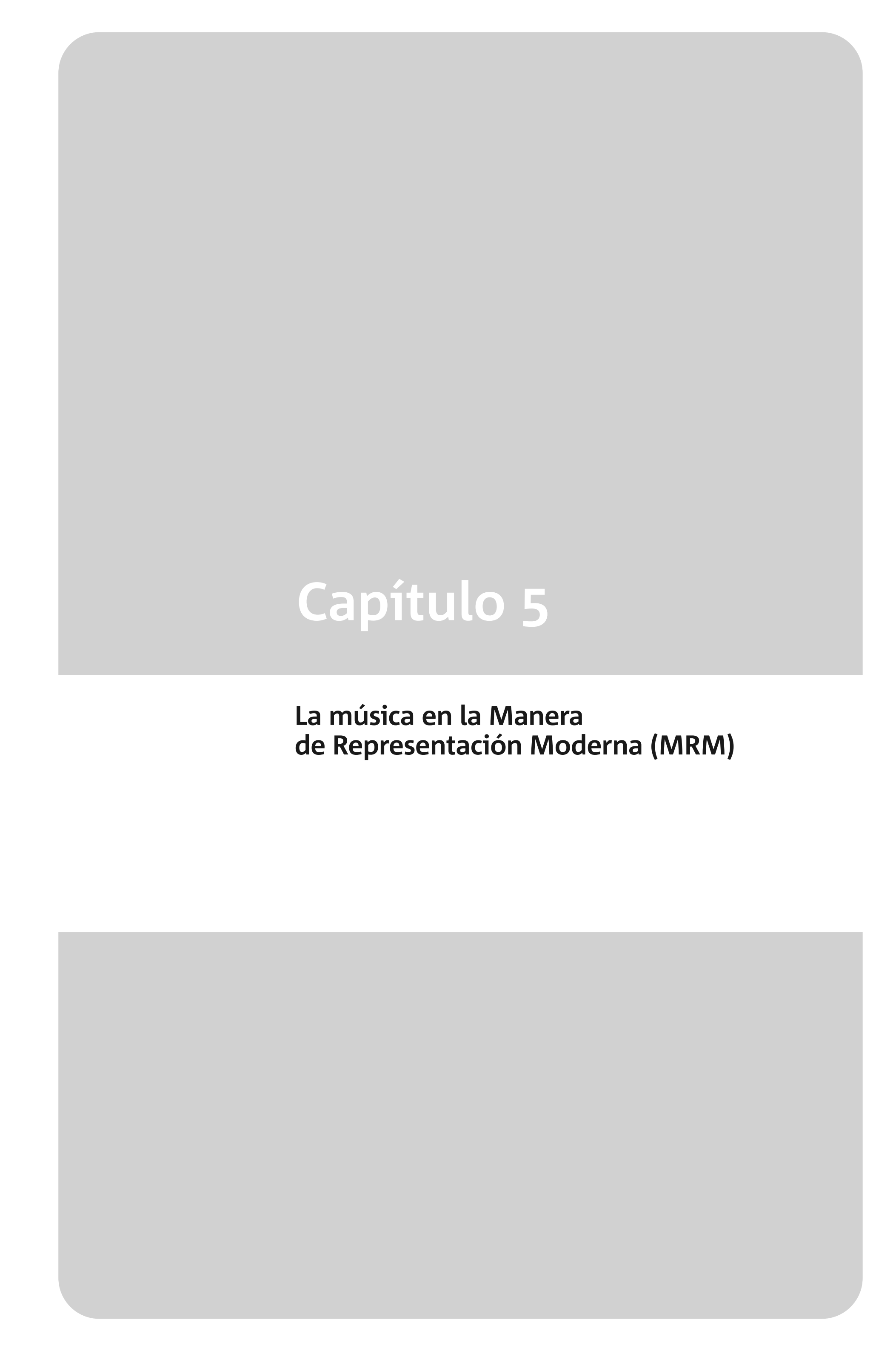
1 *Extrait The Jazz Singer* (1927). La escena del film *The Jazz Singer*, ampliamente comentada en el capítulo, se puede ver en Youtube.
http://www.youtube.com/watch?v=j48T9BoKxlI

2 Ficha completa de *It Happened One Night* (1934) en IMDB.
http://www.imdb.com/title/tt0025316/?ref_=nv_sr_1

3 El libro *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (1997) de Bordwell *et al*. en Google Books.
https://books.google.es

4 Ficha completa de *Casablanca* (1942) en IMDB.
http://www.imdb.com/title/tt0034583/?ref_=fn_al_tt_1

5 Blog y página personal del teórico francés Michel Chion.
http://michelchion.com



Capítulo 5

La música en la Manera de Representación Moderna (MRM)

Se ha comentado en el segundo capítulo del presente libro que el llamado «cine de la modernidad» —la praxis cinematográfica articulada entorno de la Manera de Representación Moderna (MRM)— es un conjunto de prácticas difíciles de definir o, en todo caso, un compendio estético que no representa un sistema estructurado, tal como sí se vertebra el clasicismo cinematográfico que acabamos de analizar en el capítulo anterior. Cabe destacar de entrada que en la MRM la música no escapa de esta falta de patrón formal.

La concepción diáfana del lenguaje cinematográfico es una característica que, aunque adquiere su apoteosis en el cine de la posmodernidad, se inicia en este periodo de la MRM. Esta heterogeneidad es relevante, hasta el punto que:

> La diversidad de estilos y singularidades de los cineastas de la modernidad ha dificultado el poder llegar a una generalización y ha impedido establecer una taxonomía29 (Quintana, 1996: 14).

En este mismo sentido, Domènec Font, en el ensayo *Paisajes de la modernidad (Cine Europeo, 1960 – 1980)* (2002), se propone estudiar el «cine de la modernidad» teniendo en cuenta esta problemática señalada:

> Desde luego no pretendo establecer un cuadro tan coherente como el del estilo clásico de Hollywood, que ha permitido al equipo de David Bordwell hablar de un sistema estético funcionando históricamente entre normas, paradigmas estilísticos y estándares de producción. Intento tan sólo buscar resonancias, pistas de reconocimiento que permitan derivar hacia un pensamiento en curso de formulación, por lo demás algo muy propio de la sensibilidad contemporánea y, desde luego, del mejor cine moderno europeo (Font, 2002: 19).

Partiendo de la base, y pese este posicionamiento de incertidumbre estilística —al margen de la incertidumbre epistemológica antes explicitada (Font, 2012: 254)—, Font procura definir *grosso modo* lo que entiende que es la MRM. Para hacerlo, en primer lugar, procura localizar su origen geográfico:

> [...] tomada en bloque [la modernidad cinematográfica] fue un verdadero acontecimiento en la evolución de la cultura europea [...] (Font, 2002: 15).

Y en segundo término busca algunos de su elementos estéticos característicos:

> [...] una de las posibles líneas divisorias de la modernidad es aquella que incita a pasar de una representación estable y «objetiva» [MRI] a una representación incierta, a sabiendas de que en el trayecto se instituye la arbitrariedad de la mirada tanto por parte de quien está detrás de la cámara, el cineasta, como de quien está delante de la pantalla, el espectador. Uno y otro en un «diálogo inconcluso» cuya pregunta más determinante de la cual sería aquella que André Bazin se formulaba hasta su muerte el 1958: «*Qu'est-ce que le cinéma?*» (Font, 2002: 31).

El «inicio de una representación incierta» —arbitraria—, enfrentada a una *antigua* representación estable, es una de las características del «cine de la modernidad»[30], que Font considera que es una formulación expresiva propia de la cultura europea —se pone en valor la anterior cita de Godard sobre la tradición de la cultura continental—.

En todo caso, más allá de estas cuestiones, y para probar de entender el advenimiento de la MRM y la relación que establece con la música esta nueva Manera de Representación, la bibliografía general destaca que desde medianos de los años cincuenta existen una serie de «factores de renovación» (Duran, 2013: 64-69) que marcan una evolución de la «expresión cinematográfica»; elementos que se hacen evidentes y notorios a partir de la década de los años sesenta.

En este sentido, una de las cuestiones importantes que coinciden en señalar la mayoría de autores —también Chion—, y que condiciona la evolución del cine, tanto en el aspecto técnico como en el aspecto temático, es la generalización de la televisión como un elemento destacado de los *mass media* y, en consecuencia, el hecho de que el cine se vea obligado a establecer una competencia con este recién llegado y potente nuevo medio de comunicación de masas.

La competencia de la televisión

La producción cinematográfica, al inicio de la década de los años sesenta, adopta el formato Cinemascope y generaliza el uso del color en los filmes[31]; unas nuevas características de la imagen, que tienen como objetivo renovar la «expresión cinematográfica». Estas innovaciones se

enmarcan en una voluntad «de enfatizar el cine como espectáculo» —hace falta recordar la cita de Canudo expuesta en el capítulo de la MRP— en frente de las retransmisiones televisivas.

Ahora bien, es interesante la observación que hace Chion en este sentido: es importante ser conscientes de que estas modificaciones sirven para «ensanchar la concepción clásica [de la "expresión cinematográfica"], sin transformarla» (Chion, 1997: 137); es decir, son transformaciones técnicas de la episteme, pero éstas no producen nuevas articulaciones del lenguaje cinematográfico; se innova en la forma, pero no en la manera de articular el discurso.

Con todo, la competencia que se establece entre el cine y la televisión no se limita a los aspectos técnicos de la «imagen»[32], sino que esta pugna también influencia la renovación de los aspectos temáticos de las propuestas cinematográficas: a partir de este momento, el cine trata una serie de temas culturales, sociológicos o psicológicos, los cuales la televisión es incapaz de abordar.

Esta renovación de las propuestas temáticas es un elemento que el cine utiliza para atraer, mediante el factor «innovación», nuevos espectadores a las salas de cine. En este sentido, la articulación de la MRM sí que evoluciona en comparación a la MRI:

> Observamos una renovación de temas, por la parcial e implícita eliminación de ciertas prohibiciones: a partir de los años cincuenta, el cine para el gran público empieza a hablar más libremente de sexo, de drogas y de violencia, reencontrando una libertad de la que había gozado a finales de los años veinte y a principios de los treinta, época bastante libre en este aspecto. Ello no se debe solamente al esfuerzo de cineastas y productores progresistas, sino también a una necesidad, ampliamente comprendida, de atraer al público al cine mediante temas que la televisión de la época no podía tratar en absoluto, y mediante imágenes que ésta no podía mostrar.
>
> [...] Aparecen filmes dedicados a tratar la desazón de la juventud, o temas psicoanalíticos o sexuales, para los cuales se intenta recurrir a una nueva música, tanto para evocar su universo cultural como para traducir de nuevo unos sentimientos más confusos (Chion, 1997: 137).

En este periodo, desde del punto de vista de la «música cinematográfica», se establece una clara controversia con los criterios musicales del

clasicismo expuestos anteriormente: surge una nueva predisposición, que es fruto de esta revolución temática, y se incorpora a los filmes la música popular de finales de los años cincuenta que, en general, se expresa en el registro de la música jazz y en el reciente fenómeno del rock'n'roll. Por ejemplo, nos gusta recordar la conocida escena de *Blow-up* (1966) de Michelangelo Antonioni en la que la famosa banda británica de blues y rock *The Yardbirds* —con los extraordinarios guitarristas Jimmy Page y Jeff Beck en escena— interpretan un tema en directo en un enigmático club londinense, reflejando la juventud del momento.

Siguiendo este hilo argumental, Chion pone el foco en un elemento que considera capital para la evolución de la «expresión cinematográfica» y que es concomitante a la cuestión expuesta anteriormente: la canción y la melodía se convierten en protagonistas del filme. Este hecho se explica de la siguiente forma: en el momento en que la temática de los filmes se aproxima a aspectos populares y contemporáneos —y la música que le acompaña, desde un punto de vista narrativo, procura reafirmar este posicionamiento temático—, se produce un acercamiento a la canción y la melodía —que no se había dado en la MRI que se basaba en la orquestación y el sinfonismo de carácter clásico—. Este hecho marcará el estilo estético de las nuevas propuestas cinematográficas.

> A finales de los años cincuenta y los años sesenta asisten a una especie de triunfo de la melodía, una melodía que ya no está cuidadosamente anclada en un motivo sobrio, ni es un mero material para extraer algunos motivos, un elemento de mosaico, sino que se despliega para ser oída y retenida (Chion, 1997: 143).

En cierta manera, la música en el conjunto del filme recupera su autonomía como elemento expresivo que conforma el filme. Así, esta nueva concepción de la música en el filme se confronta con la idea de la «inaudibilidad» que hemos expresado anteriormente. La música, aunque en algunas secuencias concretas ha de mantenerse como elemento que apoya la narratividad del filme, ha de poder, en otros momentos del filme, haciendo un uso autónomo de su propio lenguaje —el cual había supeditado generalmente a la imagen—, interpelar directamente a un espectador el cual, por cuestiones generacionales, tiene una relación diferente con la cultura de masas y la música popular que la que tenía la generación predecesora.

En cualquier caso, yendo más allá de las cuestiones estéticas, podemos argumentar que esta conjunción entre el cine y la música popular comporta que la canción y la melodía del filme, adquieran cierta relevancia como «objetos culturales», independientemente de su vinculación con el filme o con la imagen.

Así, la venta de discos es un actividad comercial que se generaliza en este periodo —en un escenario previo a la explosión de la música pop de los años sesenta— y, en este contexto, la comercialización de la banda sonora, en un formato de reproducción exclusivamente sonoro, se convertirá en una característica de la industria cinematográfica y musical del momento.

> [...] una moda que a mi juicio es muy perjudicial, que anima al productor a encargar músicas para que tengan éxito autónomamamente, lo que ha terminado por afectar a la música cinematográfica en general (el compositor Elmer Bernstein citado por Chion, 1997: 138).

Pedir a los compositores que integren, en la «expresión cinematográfica», una melodía que se pueda comercializar de manera independiente más allá de su relación estética con el filme, es una práctica cada vez más extendida en las producciones cinematográficas.

Es en este periodo, un escenario donde se acaba de desarrollar la cultura de masas característica de la segunda mitad del siglo XX, en el cual convergen los intereses de la industria musical y los de la industria cinematográfica —en algún sentido, la materialización de este concepto actual de las «industrias culturales» (Adorno, 2013: 133)— en una relación de cierta «simbiosis comercial y técnica» que hace evolucionar a ambas —también condicionando su estética— y que se prolonga, casi, hasta los tiempos actuales.

La ruptura del cine de autor

La llamada «cultura popular» se encuentra, pues, durante la década de los años sesenta, en un periodo histórico de gran trascendencia y en un tiempo radical de cambio[33]. Situado en un marco general de crecimiento económico después de la Segunda Guerra Mundial en el mundo occidental, la bibliografía considera que se lleva a cabo la segunda gran

vanguardia artística del siglo xx. Unos años de gran libertad del sujeto —si es que ésta se puede medir de manera sociológica—: libertad que va menguando, de manera progresiva, en las siguientes décadas, hasta llegar en los tiempos actuales; los años de un neoliberalismo económico especulativo, en los que parece que no hay una opción política y cultural creíble y substancialmente diferente que se postule como alternativa.

En este sentido, Font hace una descripción propia de este contexto en el que surge el «cine de la modernidad»:

> Un tiempo de emergencias críticas en el campo del saber —fenomenología y existencialismo, realismo social y psicoanálisis— que plantean la quiebra del sujeto y una cadena de interrogantes sobre su lugar en el mundo. Un tiempo de aguas agitadas en el terreno de los valores socioculturales y de los hábitos de vida. Y, finalmente, un relevo generacional en el mundo del cine (Font, 2002: 43).

El «cine de la modernidad», sobretodo en el contexto europeo, adquiere una serie de rasgos formales que se aproximan a la vanguardia artística; características estéticas generales que se oponen, de manera frontal, a la articulación de la MRI, y que se inscriben en un contexto de cambio social donde la cultura, y especialmente el cine y la música, tienen un papel preponderante. Parte de la estética de la modernidad cinematográfica se basa, pues, en cuestionar su propia tradición cultural. Por ejemplo, un filme que muchas veces se considera el inicio de la modernidad cinematográfica, *Viaggio a Italia* (1954) de Roberto Rossellini, renuncia por completo a las características musicales de la MRI.

Font también ejemplifica este «estado de cambio» artístico-social en el contexto francés y en la «expresión cinematográfica» de la *Nouvelle Vague*.

> El concepto *Nouvelle Vague* plantea, pues, una realidad sociológica en un país como Francia que vive una profunda mutación social frente los hábitos y comportamientos de posguerra y cuyo recorrido requeriría los esfuerzos de un antropólogo cultural antes que un historiador del cine (Font, 2002: 44).

En referencia a la articulación de la música en el filme, la praxis de la modernidad cinematográfica —la cual a nivel continental se define bajo

el epígrafe de los Nuevos Cines europeos (V. A., 1995 vol. XI)—, comporta consideraciones importantes sobre su estatus: la música no deviene «moderna» dependiendo del género musical al cual pertenece la música presente en el filme —es decir, no tanto por sus propias características formales y epistemológicas de la música— sino por la articulación que, en el seno de la «expresión cinematográfica», se haga de ésta:

> La modernidad afectará menos al estilo de la propia música que a la manera en que ésta es integrada. [...] la música de Georges Deleure para [...] Jean-Luc Godard, está compuesta en un estilo perfectamente similar al que el compositor utilizaba en la época para otros directores. Godard la «moderniza» por el modo en que la utiliza (Chion, 1997: 153).

Éste es un punto clave en la categorización de la MRM: no son las características estéticas de la música las que condicionan la modernidad de la relación imagen-música en un filme; sino la capacidad del director de articular los diferentes elementos, de manera *moderna*, en la construcción de la «expresión cinematográfica». La música en el filme se puede articular de una manera «institucional» o puede probar de hacerse de una manera rupturista. Cabe decir que este matiz que define la «práctica moderna» no sólo se puede aplicar a la cuestión de la música. El propio Godard nos da un ejemplo claro en el final del filme *Sauve qui peut (la vie)* (1980), en el cual escuchamos una música de carácter clásico que se mueve por los distintos espacios diegéticos del filme, haciendo que su articulación se convierta en moderna aunque estéticamente no lo sea. Un ejemplo parecido es la escena final de *Nostalghia* (1983) del director ruso Andrei Tarkovski en la que:

> [...] el valor añadido y expresivo del uso de la música en la secuencia filmada por Tarkovski consiste en que ésta se desplaza por los diferentes planos sonoros de la escena, recorriendo, alternativamente, el espacio diegético y no diegético (Torelló y Duran, 2014: 116).

En este sentido, la modernidad cinematográfica es ese punto diacrónico en el cual se establece una incisión entre el «cine de la modernidad» y el cine institucional —que evolucionará hacia el cine comercial—; es decir, la confrontación entre la ruptura propuesta por el cine de autor frente la tradición cinematográfica histórica o el intento de perpetuar ésta. La MRM es, pues, un espacio de ruptura artística,

política, social, etcétera.

> Los modernismos de finales de los años sesenta precipitarán así, involuntariamente, el principio de una hendidura entre las películas de autor y los filmes llamados comerciales. [...] Al convertirse en un género en sí mismo, el cine de autor ya no se encuadraba en las corrientes colectivas, o bien las acogía con reticencia (Chion, 1997: 153).

Quizá por este motivo, Font coincide con Chion en considerar que la práctica artística cinematográfica de la época acaba comportando un «sismo moderno» (Font, 2002: 18):

> Congelado en la condición rigurosa de «arte y ensayo», tanto por una parte de la industria dominante como por algunos ensayistas —es el caso, entre otros, de David Bordwell que emplaza en la categoría de arte y ensayo todas esas tendencias no absorbidas por el estilo clásico de Hollywood—, el cine moderno ha sido criticado por elitista y siempre contrapuesto al filme-espectáculo y a sus leyes consideradas de estricta obediencia (Font, 2002: 15).

El acaecimiento de la MRM provoca un desdoblamiento en el desarrollo diacrónico de la Historia del Cine. Por un lado, el clasicismo cinematográfico sobrevive a través de lo que Font llama el «filme-espectáculo» —que se aproxima cada vez más a la lógica de los productos de consumo industrial—, y por otro, la evolución del lenguaje audiovisual y cinematográfico provoca una ruptura formal con la tradición de la MRI la cual se define estéticamente entorno a la MRM.

Tecnogénesis del sonido y estereofonía

Este contexto estudiado es también un periodo de renovación y de cambio, desde un punto de vista tecnológico, en la captación y la reproducción del sonido y la música. La transformación, a principios de los años sesenta, de la manera de registrar y reproducir el sonido —su tecnogénesis—, influencia de manera transcendente el mundo de la «música cinematográfica».

> [...] la renovación de la música cinematográfica en las décadas de los cincuenta y sesenta no se debe describir, a nuestro juicio, únicamente como una renovación de géneros y estilos, marcada globalmente por la invasión sucesiva del *jazz*, la canción y finalmente el *pop*. Se trata también, y sobre todo, de un campo en el que la música se presenta como sonido, una renovación de la propia sonoridad, de los instrumentos, del espacio musical (Chion, 1997: 144).

La renovación tecnológica es también un factor a tener muy en cuenta en el momento de procurar explicar la evolución musical de la MRI hacia la MRM.

En general, el cine moderno se encuentra delante de un periodo de renovación tecnológica en que se descubre:

> [...] la película ultrasensible, las cámaras ligeras y el magnetófono Nagra para el sonido directo. La estética se conjuga con la técnica y la economía para dar cuenta de un movimiento que subraya el rodaje rápido y en decorados naturales, la utilización de nuevas caras delante de las estrellas acartonadas y envejecidas, la iluminación uniforme por encima de los colores chillones (la famosa *luz aquarium* de Raoul Coutard en los filmes de Godard), la improvisación y el reconocimiento del *fait divers* (Font, 2002: 48-49).

Cerrando el foco en las cuestiones estrictamente musicales y sonoras, una de las innovaciones que plantea la tecnogénesis moderna del sonido es la generalización de la estereofonía en la articulación del filme. La estereofonía no afecta únicamente a la música presente en el filme —aunque también— sino que afecta al conjunto de la banda de sonido; se transforma la música y, a la vez, la parte estrictamente sonora y verbal. En este sentido, los consensos que la articulación del lenguaje cinematográfico había desarrollado durante la «depuración de la música» —con el fin de hacer prevalecer el valor verbocentrista en la banda de sonido monofónica— se pueden reformular con la implantación de la estereofonía.

La estereofonía hace evolucionar, desde la óptica de la estética y narrativa, la banda de sonido moderna y da la posibilidad al sonido de expresarse, en relación a la representación del espacio en la «expresión cinematográfica», de una manera mucho más rigurosa. De esta manera, se ensancha el abanico expresivo en el conjunto del filme de aquello que Chion llama la «escena sonora» del audiovisual (Chion, 1993: 69-94).

La innovación formal, pero, no se limita a este aspecto; las nuevas técnicas de grabación juntamente con la estereofonía, hacen que la «textura» de la música —la captura técnica del sonido—, cambie en relación a la música realizada en la etapa del cine clásico. Este hecho hace que de manera evidente evolucione también la relación de la expresión mu-

sical con la «imagen» en el seno de la «expresión cinematográfica» moderna.

Epistemología musical contemporánea

Para terminar este capítulo sobre la MRM, hay que mencionar algunas cuestiones sobre la epistemología musical, la cual, en este periodo y debido a la evolución tecnológica, se transforma considerablemente. Podemos plantear que el simple hecho de registrar la música de manera analógica —más tarde en formato digital—, la convierte en un sucedáneo de la misma: «lo que el disco contiene no es música verdadera, sino la fotografía de una música que en algún momento fue verdadera» (Azúa, 2011: 220). Es interesante la idea de «huella» del registro musical frente a una «música real» definida y reproducida, solamente, en un tiempo presente, que es irrepetible y de la cual la grabación se convierte en una (re)presentación imperfecta.

Más allá de este debate, en este periodo de la MRM la producción musical general evoluciona de manera considerable, debido a una evolución tecnológica. Por un lado, tenemos la incipiente música electrónica, una música que no mantiene, desde un punto de vista epistemológico, ningún vínculo con la realidad física, sino que es una creación *artificial* sin «huella» en ésta, ni en cualquier sonoridad *natural*. Por otro lado, la técnica de grabación basada en el *overdubbing* —la grabación por pistas—, permite que, de manera progresiva, la industria musical adopte una nueva capacidad de expresión basada más en la creación del sonido que en la composición.

En este último caso mencionado se invierte el concepto de «música verdadera» que explica Azúa. La grabación —la música producida en un estudio— se convierte en la «realidad» espistemológica de la música —recordemos la carrera de Glenn Gould o del grupo The Beatles[34]—; así la ejecución de la música en un sentido abstracto y en un tiempo presente pierde su carácter de «verdad» en la episteme musical contemporánea o, en todo caso, lo tiene que compartir con la música grabada.

Finalmente, a modo de resumen del papel de la música en la MRM, po-

demos destacar que, en este periodo, desde un punto de vista técnico, la estereofonía dota la banda sonora cinematográfica de nuevos recursos expresivos, y que el uso de la *melodía* y la *canción*, es un factor de renovación en la articulación de la MRM que hace llegar la música cinematográfica más allá del «sinfonismo clásico». Pero en cualquier caso, aparte de la substitución de este anacronismo musical por la melodía pop, la articulación dramatúrgica de la música en este periodo transita por dos vertientes opuestas: por un lado se plantea una continuidad en la articulación de la música en la «expresión cinematográfica» del modelo institucional; por otro, se plantea una ruptura de esta tradición y se buscan nuevas maneras de articular la música en el cine: propuestas, muchas de ellas, que se aproximan a la vanguardia artística y a la voluntad de ruptura política y de transformación social a través del cine.

Hace falta remarcar la idea de Chion: la articulación, en los filmes, de una «música contemporánea»[35] —que describe con unas características estilísticas como la «escritura atonal y rítmicamente desmenuzada, sonoridades extrañas, relevancia de los instrumentos solistas» (Chion, 1997: 152)—, no tiene porqué dar lugar a un «cine contemporáneo» si la articulación de esta música en la dramaturgia del filme, por muy moderna que se considere desde un punto de vista de la epistemología musical, sigue las pautas establecidas en la MRI.

Cinco ideas clave
del capítulo 5

1 El llamado «cine de la modernidad» es un conjunto de prácticas difíciles de definir o, en todo caso, un compendio estético que no representa un sistema estructurado, tal como sí que se vertebra el clasicismo cinematográfico.

2 Se establece una clara controversia con los criterios musicales del clasicismo expuestos anteriormente: surge una nueva predisposición, fruto de una revolución temática, y se incorpora a los filmes la música popular de finales de los años cincuenta que, en general, se expresa en el registro de la música jazz y en el fenómeno del rock'n'roll.

3 No son las características estéticas de la música las que condicionan la modernidad de la relación imagen-música en un filme; sino la capacidad del director de articular los diferentes elementos, de manera *moderna*, en la construcción de la «expresión cinematográfica».

4 La modernidad cinematográfica es ese punto diacrónico en el cual se establece una incisión entre el «cine de la modernidad» y el cine institucional: la confrontación entre la ruptura propuesta por el cine de autor frente la tradición cinematográfica histórica o el intento de perpetuar ésta.

5 Las nuevas técnicas de grabación juntamente con la estereofonía, hacen que la «textura» de la música, cambie en relación a la música realizada en la etapa del cine clásico. Hay una evolución de la relación de la expresión musical con la «imagen» en el seno de la «expresión cinematográfica» moderna.

Cinco recursos relacionados disponibles en Internet

1 *Paisajes de la modernidad* (2002), el libro de Domènec Font en Google Books: https://books.google.es

2 Ficha completa de *Blow-up* (1966) en IMDB. http://www.imdb.com/title/tt0034583/?ref_=fn_al_tt_1

3 Ficha completa de *Viaggio in Italia* (1954) en IMDB. http://www.imdb.com/title/tt0046511/?ref_=nv_sr_1

4 *Yardbirds 1966 Blow Up*. La escena del film *Blow-up*, comentada en el capítulo, se puede ver en Youtube. http://www.youtube.com/watch?v=jSJGEn4FDys

5 *Sauve qui peut (la vie) (1980)*. Jean-Luc Godard. La escena del film *Sauve qui peut (la vie)*, comentada en el capítulo, se puede ver en Youtube. http://www.youtube.com/watch?v=ZcI88hj-ZIs

Capítulo 6

Apuntes para el estudio de la música en la Manera de Representación Posmoderna (MRPM)

Queremos cerrar el presente libro, en el cual hemos puesto el foco en el marco teórico sobre la música y su relación con la imagen, y especialmente en la articulación de la música en las Maneras de Representación cinematográfica, haciendo referencia al estatus de la música en la Manera de Representación Posmoderna (MRPM). Aunque hace falta ser conscientes de que, si ya ha resultado una tarea compleja y parcialmente inacabada definir la presencia de la música en la MRM, hacerlo en esta última evolución del lenguaje cinematográfico resulta una empresa aún más controvertida. Es por este motivo que dejamos apuntados, sin categorizarlos, una serie de rasgos característicos que pensamos que han de ser la base para futuros estudios de la disciplina. Realizamos este ejercicio sabedores de que éste es un periodo que se caracteriza por la indefinición; indefinición desde un punto de vista filosófico y sociológico. Un periodo incierto que, como hemos visto anteriormente, no sólo lo es desde un punto de vista epistemológico sino también más allá de las cuestiones cinematográficas.

En lo que hace referencia a la articulación general del lenguaje cinematográfico resulta evidente que este periodo se caracteriza por establecer el proceso de digitalización de su «imagen» —y también de la dimensión sonora de ésta—. La desvinculación de la «imagen» con la realidad física induce, de alguna manera, a una cierta desorientación del discurso cinematográfico. El estatus de incertidumbre de la episteme cinematográfica, en relación a una realidad física pretendidamente objetivable a través de la articulación de la «imagen-técnica», llega, en la MRPM, a su punto álgido, después de iniciarse en el «cine de la modernidad».

La desconfianza del pensamiento filosófico general del periodo posmoderno respecto a términos como «certeza» o «verdad», hace que la cuestión baziniana de si se puede o no se puede filmar aquello visible (Losilla, 2014b, 27) se resuelva, desde un punto de vista epistemológico, devolviendo los filmes posmodernos y sus «imágenes» a la caverna platónica: la «imagen cinematográfica» es una sombra de la realidad; una sombra de un pasado que probablemente fue *real*, pero que ahora resulta la sombra de un presente que es *duda*; la duda epistemológica que se proyecta a la pared de la gran cueva contemporánea. La MRPM ya no puede filmar aquello visible, filma más bien alguna cosa próxima

a sueño apolíneo nitzscheniano; el «cine de lo real» propuesto por Bazin no tiene razón de ser en la posmodernidad.

Parece que esta cuestión condiciona la perspectiva de los cineastas que empiezan a observar su propio pasado, a girar la mirada hacia la Historia del Cine. Si durante la MRM miraban al pasado para enfrontarse a él, ahora lo hacen con cierta melancolía, y toman los filmes que forman esta historia «como referente para construir un discurso paralelo que no habla tanto de la realidad como del [propio] cine» (Losilla, 2014a: 20). Este es el caso del fantástico filme *Frances Ha* (Noah Baumbach, 2012), filme americano pero que mira sin disimulo el pasado cinematográfico y que bien podría haberse rodado en la Francia de los años setenta. O de *Tabu* (2012), la Historia del Cine es también el marco creativo en que se sitúa este extraordinario filme del portugués Miguel Gomes. Ciertamente algunas de las propuestas cinematográficas contemporáneas de más peso procuran «urdir un gran tapiz hipertextual y preguntarse por la vigencia de aquel arte perdido» (Losilla, 2014a: 20), actitud que parte de la bibliografía —tal como hemos apuntado en los capítulos iniciales de este libro— describe como la «muerte del cine»; una especie de velatorio artístico permanente.

Si la MRM subvertía y ponía en duda la MRI, la contemporaneidad, delante la quiebra producida durante el transcurso de la modernidad, intenta reconstruir aquella antigua tradición, pero se encuentra con que lo debe hacer, de manera imperativa, a partir de otros materiales (Losilla, 2014c: 24); es decir, desde otras epistemologías que ya no son las del pasado, ni las que forman la Historia del Cine que conocemos. ¿El terreno cinematográfico de la posmodernidad es una «[...] tradición traspasada por un gesto moderno que ya no puede darnos una simple película de género, pero tampoco una mirada plenamente de autor?» (Losilla, 2014c: 25). Cabe pensar que, aunque quisiera, la posmodernidad ya no puede reconstruir su propia historia cinematográfica.

En este sentido, el autor contemporáneo es el «[...] demiurgo que contempla impotente su propia disolución. [...] [Siendo] testigo de ese proceso» (Losilla, 2014c: 25); el proceso de filmar la propia desaparición como hemos dicho antes. La articulación contemporánea es un relato en el cual «la Historia del Cine se hace oír, [...] y no sabemos de dónde

vienen las voces, pero las reconocemos, las acogemos» (Losilla, 2014d: 19); y en este relato la «imagen palimpsesto» activa todos sus resortes, en una mutación de la contemporaneidad que:

> [...] proponen modelos de discurso tan complejos [...] que engloba lo que entendíamos por cine y muchas más cosas, se está desplegando por los caminos secundarios [...] y está tomando formas desconcertantes (Losilla, 2014e: 25).

Parece, pues, que la contemporaneidad cinematográfica se articula encima de la «ruinas de la Historia» —parafraseando el famoso aforismo de Walter Benjamin (Benjamin, s. f.)—. El cine, en relación a su propia historia, puede estar reproduciendo el mismo patrón expuesto por Benjamin: el progreso empuja los filmes hacia el futuro, a su pesar, mientras el Ángel de la Historia —el cine— observa aterrado las ruinas que deja a su paso, el cadáver de su propio pasado; un ayer al cual no puede volver.

El cine ha sido una de las manifestaciones artísticas más importantes del siglo XX. Ahora bien, desde el tiempo presente, nos podemos preguntar qué queda de aquella potencialidad artística, sociológica y cultural de la «expresión cinematográfica». Los hay que dirían que solamente quedan ruinas: ¿no está el cine contemporáneo filmando su propia extinción?

> [...] durante un periodo, el cine fue reconocido como una experiencia estética que cohabitaba con otras manifestaciones culturales como la pintura, la música o la literatura. El cine era nuestro aliado en la búsqueda de rendibilidad efectiva, moral y estética. El profundo desinterés actual se produce en advertir como el cine se aleja de la cultura, situándose en el territorio industrial de fabricación y difusión de la banalidad en la cual vivimos (Font, 2012: 543).

Finalmente, hace falta que nos formulemos las siguientes preguntas: ¿cómo se articula la música en relación a la imagen en este escenario desconcertante? ¿Cual es la sinergia entre la actualidad de la «expresión musical» y alguno de los *ismos* de la «expresión cinematográfica» contemporánea? ¿Cual es el papel de la música en su discurso?

Tal como hemos expuesto, no podemos dar respuesta a estas cuestiones; de hecho, entendemos que las consideraciones entorno a estas

preguntas podrían convertirse en líneas de investigación que articulasen futuras propuestas académicas. En cualquier caso, podemos dejar apuntadas ciertas sinergias: las tendencias marcadas, a partir de la MRM, parece que se consolidan en la MRPM. Las propuestas trazadas en el «cine de la modernidad» llegan a unos planteamientos tan extremos que hacen que la contemporaneidad cinematográfica se diferencie —al menos por lo que hace a la cuestión de la «imagen musicada»— del «cine de la modernidad». La cuestión de como se articula la música sigue siendo capital; en este periodo parece que se activan todos los clichés de la música en relación a la imagen. El pleonasmo del «sinfonismo clásico» se articula de manera conjunta con estéticas musicales propias de la contemporaneidad. Por otro lado, desde el punto de vista tecnológico, la digitalización del sonido permite que la «escena sonora» de los filmes actuales muestre una riqueza de matices nunca experimentados por el espectador. En este sentido, el planteamiento sonoro propuesto por la estereofonía ha evolucionado hacia el sonido envolvente, el «dolby surround», a partir de los mecanismos de reproducción sonora del 5.1; la experiencia sonora de la visualización del filme se convierte en una novedad en la articulación de la banda sonora y la banda de imágenes. El sonido envolvente permite articular la relación banda sonora y banda de imágenes en una creciente rigurosidad mimética en la (re)creación de un vínculo, cada vez mejor articulado, entre el sonido, la fuente sonora y la imagen representada.

Desde nuestro punto de vista la consolidación del proceso de «audiovisualización» de la música en el conjunto de los *mass media*, tal como hemos comentado, hace que la articulación de la música en los filmes experimente una creciente institucionalización, dejando un espacio cada vez más reducido para la experimentación creativa en la articulación de la música en el campo epistemológico cinematográfico contemporáneo.

Pero, ¿quién sabe lo que nos deparará el cine del futuro?

Cinco ideas clave
del capítulo 6

1 La desconfianza del pensamiento filosófico general del periodo posmoderno respecto a términos como «certeza» o «verdad», hace que la cuestión baziniana de si se puede o no se puede filmar aquello visible se resuelva, desde un punto de vista epistemológico, devolviendo los filmes posmodernos y sus «imágenes» a la caverna platónica.

2 Si la MRM subvertía y ponía en duda la MRI, la contemporaneidad intenta reconstruir aquella antigua tradición, pero se encuentra con que lo debe hacer a partir de otros materiales (Losilla, 2014c: 24); desde otras epistemologías que ya no son las del pasado, ni las que forman la Historia del Cine que conocemos.

3 Desde el punto de vista tecnológico, la digitalización del sonido permite que la «escena sonora» de los filmes actuales muestre una riqueza de matices nunca experimentados por el espectador.

4 El sonido envolvente permite articular la relación banda sonora y banda de imágenes en una creciente rigurosidad mimética en la creación de un vínculo, cada vez mejor articulado, entre el sonido, la fuente sonora y la imagen representada.

5 El cine ha sido una de las manifestaciones artísticas más importantes del siglo xx. Pero desde el tiempo presente debemos preguntarnos qué queda de aquella potencialidad artística, sociológica y cultural de la «expresión cinematográfica».

Cinco recursos relacionados disponibles en Internet

1 La tesis doctoral de Carlos Losilla, *La invención de la modernidad. Historia y melancolía en el relato del cine* (2010), disponible en descarga *on-line*.
http://tdx.cat/handle/10803/7267

2 *Tesis sobre la filosofía de la Historia*. Texto completo de Walter Benjamin.
http://www.archivochile.com/

3 Ficha completa de *Frances Ha* (2012) en IMDB.
http://www.imdb.com/title/tt2347569/?ref_=fn_al_tt_1

4 Ficha completa de *Tabu* (2012) en IMDB.
http://www.imdb.com/title/tt2153963/

5 *Frances Ha — Modern love.* Fragmento musical del film *Frances Ha* donde se utiliza la canción Modern love de David Bowie.
http://www.youtube.com/watch?v=73z_w-wbz_Q

Notas

1 «En diversas ciencias —lingüística, antropología, etcétera— y también en filosofía, se ha introducido a menudo una distinción entre "diacrónico" y "sincrónico". Se considera que un método, un punto de vista, consideración, etcétera, son diacrónicos cuando se tienen principalmente en cuenta el orden y sucesión cronológicos y, de consiguiente, se otorga especial importancia a las nociones de cambio, evolución y otras similares (incluyendo nociones concomitantes como las de ruptura o corte en el tiempo). Como lo indica la etimología del vocablo, "diacrónico" se refiere a lo que tiene lugar "a través" o "a lo largo del" (*dia*) tiempo. Específicamente, se trata del llamado "tiempo histórico" o de la "historia", de modo que el método diacrónico es fundamentalmente un método histórico. Así, el estudio diacrónico de un lenguaje, de una comunidad humana, etcétera, es un estudio cronológico, y específicamente cronológico-histórico, de esta comunidad. Se supone entonces que las estructuras cambian en función del tiempo, o que hay equiparación entre cambios estructurales y cambios temporales. Por otro lado, un método, punto de vista, consideración, etcétera, son sincrónicos cuando el objeto estudiado lo es en su estructura "actual" o efectiva, y especialmente en su estructura "profunda" o más "básica". En función de semejante estructura se examina el proceso de cambio y evolución temporales, o histórico-temporales, y no a la inversa. Así, el estudio sincrónico de un lenguaje, de una comunidad humana, es un estudio fundamentalmente estructural» (Ferrater Mora, 2012: 859-860).

2 Utilizamos el término «expresión cinematográfica» para definir el flujo de imágenes y sonidos que se proyectan conjuntamente en pantalla. Se hace evidente que este concepto puede ser sinónimo de otros que emplea la bibliografía canónica, como «imagen» o «texto cinematográfico», con el matiz que nosotros procuramos incorporar al término, de manera explícita, la dimensión sonora y musical presente en el cine.

3 Denominación con la que Casetti se refiere a las teorías cinematográficas generales, las cuales se caracterizan por probar de articular

un discurso «estético» en el cual se busca la «esencia» de lo fílmico.

4 En definitiva, la «imagen» no tendría «alma». Restaría en un estado fragmentario que compartiría una vivencia fantasmagórica de lo fílmico. Esta concepción, como veremos más adelante, llevará al escritor Maksim Gorki a definir su primera traumática experiencia cinematográfica como el «Reino de les Sombras» (Burch, 2008: 41).

5 «Significante y significado son dos elementos inseparables del signo» (Pérez Carreño, 2002: 73).

6 Observamos que otra vez la falta de un consenso unificado es una contrapartida evidente en el desarrollo de la disciplina.
A modo de ejemplo, se identifica en la bibliografía de la disciplina las denominaciones de «real», «realista», «objectiva», «accidental», «source music», «música ruido», «livello interno», «música de pantalla» o «actual sound» como posibles denominaciones taxonómicas entorno de una misma realidad, de un mismo fenómeno —cabe decir que hay ciertos matices en dicha terminología—: el concepto general de «música diegética» (Fraile, 2004: párr. 8).

8 La presente investigación utiliza el concepto «estética del filme» de una manera más amplia en relación al significado que le da Fraile —reducido ahora a la «apariencia visual»—, la cual, desde nuestro punto de vista, preferimos categorizar como «aspectos formales del filme».

9 «Michel Foucault ha llamado *episteme*, y también “campo epistemológico”, a la estructura subyacente y, con ello, inconsciente, que delimita el campo del conocimiento, los modos como los objetos son percibidos, agrupados, definidos. La *episteme* no es una creación humana; es más bien el “lugar” en el cual el hombre queda instalado y desde el cual conoce y actúa de acuerdo con las resultantes reglas estructurales de la *episteme*. [...] La noción de “episteme” que define Foucault es un concepto estructural, aunque “inconsciente”, en el conocimiento humano. El concepto de la “episteme”, se puede equiparar al término “paradigma” desarrollado por Thomas S. Kuhn (Ferrater Mora, 2012: 1039-1040)». Por otro lado, nuestra investiga-

ción hace un uso mucho más reducido del concepto «episteme», el cual circunscribimos a la «*episteme* cinematográfica» o al «campo epistemológico cinematográfico»; es decir: la estructura epistemológica primera a partir de la cual el cine elabora su discurso.

10 Traducción castellana, de la fuente original en catalán, realizada por el propio autor.

11 Recordemos que es durante los años sesenta que se consolida la entrada del análisis cinematográfico en el mundo académico, hecho que no se puede desvincular con la incorporación de esta reflexión metacinéfila dentro del propio lenguaje.

12 Àngel Quintana expresa esta ambivalencia conceptual del término «modernidad»: «En el momento de hablar de "modernidad" cinematográfica, el principal problema deriva que ésta es básicamente un concepto teórico, impreciso y contradictorio. Este concepto tiene poco que ver con la idea de modernidad utilizada en Filosofía o en Historia del Arte» (Quintana, 1996: 20). Traducción al castellano, de la fuente original en catalán, realizada por el propio autor.

13 Traducción al castellano, de la fuente original en catalán, realizada por el propio autor.

14 El término «palimpsesto» hace referencia a aquel manuscrito —en el caso que nos ocupa, una imagen— en el cual se ha sobrescrito un texto nuevo encima de uno primigenio; dando un texto resultante que mantiene, aún, características del primero que se suman a las del segundo. La «imagen palimpsesto» es, pues, esa imagen que mantiene características latentes de estadios evolutivos anteriores en su *episteme* contemporánea. El periodista y académico Carlos Losilla escribe sobre esta cuestión en su tesis doctoral *La invención de la modernidad (Historia y melancolía en el relato del cine)* (2010).

15 «El valor de huella que posee la imagen mecánica no ha hecho más que certificar que, en el fondo, toda imagen analógica lleva implícita un sentimiento de duelo y propone una cierta idea de resurrección

de lo ausente» (Quintana, 2011: 52). De hecho, esta perspectiva de una imagen que es «traza de la realidad» también la encontramos en el teórico André Bazin cuando describe el «complejo de momia»: la necesidad de las artes plásticas de «embalsamar» la realidad, de luchar contra la muerte; la muerte que «no es otra cosa que la victoria del tiempo» (Bazin, 2012: 23). En este sentido, la reproducción mecánica de la realidad que introduce la fotografía lo lleva a «considerarla como un modelado; una huella del objeto mediante la luz» (Bazin, 2012: 27).

16 Es decir, la crisis del cine podría no ser otra cosa que el síntoma de una crisis mucho más profunda que remite al conjunto de la sociedad y la cultura. Esta podría ser también una perspectiva claramente posmoderna de poner en «duda» el *telos* contemporáneo; de certificar el final de una determinada perspectiva de la cultura occidental que se ha desarrollado en Europa. Solamente queremos dejar señalado este punto, conscientes que abriría una tangente importante en la investigación y que profundizar en esta cuestión debería ser el objeto de otro trabajo académico.

17 Es interesante remarcar la idea del dualismo ritual-representación y de la presencia antigua de la música en ambos casos como un fenómeno que induce al *tránsito*, suceda éste en el ritual o en la ficción —si es que finalmente en un estadio primitivo de la cultura, se puede diferenciar la forma ritual de la forma ficcional o de representación—.

18 El catedrático Josep Maria Català de la Universitat Autònoma de Barcelona expone que, desde su punto de vista, la principal característica de la imagen moderna, que se inicia en el Renacimiento y que llega hasta día de hoy, es lo que el autor llama la «imagen técnica» o «científica», aquella que tiene la pretensión, la voluntad y/o la capacidad técnica de representar miméticamente una realidad dada (Català, 2013: 96).

19 De alguna forma, un anhelo parecido mueve la pintura moderna a alejarse de la representación de la realidad objetiva —sea por la razón que sea— y a ser «significante» por ella misma.

20 «[...] la música no es, que se sepa, una de las artes de representación (gracias a lo cual es posible seguir escuchándola), los compositores de la etapa programática, obligados a intentar describir pasiones sublimes, amores sobrehumanos y adversidades sin cuento, tenían que apoyarse en la reiteración más implacable para hacerse comprender» (Téllez, 2013: 16).

21 Desde nuestra perspectiva, dicha consideración es poco relevante. En esta cuestión son oportunas las palabras de Michel Chion: «tres notas de una caja de música son en el cine un mundo tan grande como toda la *Tetralogía*» (Chion, 1997: 21). Chion pone el acento en el hecho que, más que la propia música en la su construcción autónoma, nos interesa como ésta se articula en relación a la imagen.

22 El filósofo alemán F. W. Nietzsche, en su obra *El naixement de la tragèdia o hel·lenisme i pessimisme* (2014), expone que la música es la *esencia dionisíaca* que se expresa, en el arte helénico, como la otra cara de la deidad de Apolo. Aquello dionisíaco se define por la *embriaguez*, en oposición al *sueño* apolíneo.

23 «El sistema Vitaphone se basaba en la amplificación eléctrica, un sonido grabado en discos, leídos por aparatos electrónicamente sincronizados con la cámara de rodaje o con el proyector. Hasta 1931, la Warner realiza filmes con este sistema, hasta que se generaliza el sonido óptico, más práctico, especialmente para el montaje» (Chion, 1997: 69).

24 Según Chion «son las voces [voco] lo que captan y centran en primer lugar la atención. No se trata de la voz de gritos y de gemidos, sino de la voz como soporte de la expresión verbal, garantía de una inteligibilidad sin esfuerzo de las palabras pronunciadas [verbo]» (Chion, 1993: 17).

25 «La del mudo no fue una estación menor, imperfecta o preparatoria; tuvo su sentido en sí misma: la pureza absoluta de la imagen como única portadora de significados, el ritmo del montaje como *música de los ojos*, la dimensión emotivo-musical multiplicada por la her-

mosura e inmediatez de la ejecución en vivo de la música, sólo ahora, desde nuevas perspectivas historiográficas y desde la experiencia de visión de la proyección de películas mudas con acompañamiento musical en directo puesta de moda desde finales de los setenta, se han descubierto en su dimensión real» (Colón *et al.*, 1997: 34).

26 En el sentido que la expresión de Téllez no se circunscribe únicamente al lenguaje cinematográfico.

27 Que Domènec Font, en cierta manera, critica algunos de sus aspectos (Font, 2002).

28 La idea de la presencia escotomizada del sonido y la música hace referencia a un término psicológico que define un mecanismo de ceguera inconsciente. En la articulación del lenguaje cinematográfico, esta *ceguera inconsciente* se refiere al papel visualmente inactivo del micrófono o de la música en la escena. Estos últimos contrastan con el papel de la cámara que, aunque queda excluida de la visualización en pantalla —siempre en la MRI, cosa que no sucede en la MRM— y del marco visual, juega un papel activo en el filme que el espectador acepta (Chion, 1993: 78).

29 Traducción al castellano, de la fuente original en catalán, realizada por el propio autor.

30 Todos estos hechos suceden antes de la definitiva desmaterialización de la «imagen» en el contexto digital que, como hemos comentado, eleva el grado de incertidumbre epistemológica de la imagen a niveles máximos.

31 Técnicas que, como sabemos, ya eran posibles desde medianos de los años treinta, pero que no acabaron de fructificar en la industria hasta la generalización de la TV.

32 Cabe señalar que parece ser que las modificaciones técnicas para atraer espectadores y «renovar» el cine se van reproduciendo cíclicamente a lo largo de la Historia del Cine.

33 Podemos comentar desde la «*beat generation*» hasta el «mayo del 68» o el Festival de Woodstock para enumerar acontecimientos de naturalezas diferentes —uno literario, uno político y uno musical—, que acaban relacionándose sociológicamente entre sí en el marco de una década en la cual se articula un cambio relevante en la cultura popular occidental.

34 Ambos artistas dejan, en un momento determinado de sus carreras, de hacer actuaciones, de tocar en directo; así ponen toda su creatividad y talento musical en la grabación. En el caso del famoso grupo de Liverpool se dan cuenta de que la música que producen en el estudio de grabación es imposible de reproducir en las actuaciones en directo.

35 En este sentido, Chion hace una reflexión interesante: entiende que la distinción —y pone de ejemplo la secuencia de obertura de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966)—, en el seno de la expresión musical contemporánea —especialmente si es en un contexto fílmico y no musical—, que pueda hacer el oyente entre «sonido» o «ruido» y «música de vanguardia» —la «música» muchas veces se ha definido como «sonido» organizado— será arbitraria; será una distinción en función del conocimiento cultural del espectador (Chion, 1993: 190).

Bibliografía

AA. VV. (1995). *Historia general del cine.* 12 vol. Madrid: Cátedra.

Adorno, Theodor W. (2000). *Sobre la música*. Barcelona: Paidós y Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat Autònoma de Barcelona.

— (2007). *Composiciones para el cine. El fiel correpetidor.* Madrid: Akal.

— (2013). *Dialéctica de la ilustración.* 1a reimpr. Madrid: Akal.

Alcoz, Albert (2013, 8 de mayo). «Música i arts visuals (Això no és publicitat musical)». *La Vanguardia,* supl. «Cultura|s» núm. 568, 2-5.

Alsina, Homero y Romaguera, Joaquim (1993). *Textos y manifiestos del cine.* Madrid: Cátedra.

Azúa, Félix de (2011). *Diccionario de las artes (Nueva edición ampliada).* Barcelona: Debate.

Bazin, André (2012). *¿Qué es el cine?* 9a ed. Madrid: Rialp.

Benjamin, Walter (2011). *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro libros.

— (2012). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. 3a ed. Madrid: Casimiro libros.

— (s. f.) *Tesis sobre la filosofía de la Historia* [en línea]. Revolta global. Descargado desde <http://revoltaglobal.cat/IMG/pdf/_5Bbenjamin_5Dtesis-filosofia-historia.pdf>.

Bordwell, David; Staiger, Janet y Thompson, Kristin (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960.* Barcelona: Paidós.

Briggs, Asa y Burke, Peter (2002). *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación.* Madrid: Taurus.

Burch, Noël (2008). *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. 6a ed. Madrid: Cátedra.

Casetti, Francesco (1994). *Teorías del cine.* Madrid: Cátedra.

Català, Josep Maria (2013). «A grandes rasgos...». En: Mercader, Antoni y Suárez, Rafael (eds.). *Puntos de encuentro en la iconosfera: interacciones en el audiovisual* (95-113). Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Chion, Michel (1993). *La audiovisión (Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido)*. Barcelona: Paidós.

— (1997). *La música en el cine.* Barcelona: Paidós.

Colón, Carlos; Infante del Rosal, Fernando y Lombardo, Manuel (1997). *Historia y teoría de la Música en el Cine (Presencias efectivas)*. Sevilla: Alfar.

Deleuze, Guilles (2004). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2.* 7a reimpr. Barcelona: Paidós.

Duran, Jaume (2009). *Narrativa audiovisual i cinema d'animació per ordinador.* (Tesi doctoral, Universitat de Barcelona). Descarregada des de <http://www.tdx.cat>.

— (coord.) (2011). *La ficció cinematogràfica, avui.* Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

— (2013). «El tragaluz de lo finito». En: Mercader, Antoni y Suárez, Rafael (eds.). *Puntos de encuentro en la iconosfera: interacciones en el audiovisual* (59-72). Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Ferreter Mora, Josep (2012). *Diccionario de filosofía.* 2a reimpr. 4 vols. Barcelona: Ariel.

Font, Domènec (2002). *Paisajes de la modernidad (Cine europeo, 1960 - 1980)*. Barcelona: Paidós.

— (2011). «Criteris elàstics del cinema d'avui dia». A: Duran, Jaume (Coord.). *La ficció cinematogràfica, avui* (41-43). Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

— (2012). *Cuerpo a cuerpo: radiografías del cine contemporáneo.* Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Foucault, Michel (2010). *Las palabras y la cosas (Una arqueología de las ciencias humanas)*. 2a ed., 5a reimpr. Madrid: Siglo XXI.

Fraile, Teresa (2004). *Funciones de la música en el cine (Extracto del trabajo de grado Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones).* Disponible en: <http://musicaudiovisual.wordpress.com>.

— (2005). «Músicas posibles: tendencias teóricas de la relación música-imagen». En: Olarte, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales* (295-314). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

— (2008). *La creación musical en el cine español contemporáneo.* (Tesis doctoral, Universidad de Salamanca). Descargada desde: <http://www.tdx.cat>.

Goodwin, Andrew (1993). *Dancing in the distracting factory. Music television and popular culture.* Oxford: University of Minnesota Press.

Gorbman, Claudia (1987). *Unheard Melodies. Narrative Film Music.* Londres y Bloomington (Indiana): British Film Institute/Indiana University Press.

Gubern, Román (2013). «La iconosfera y los nuevos medios de comunicación mecanográficos». En: Mercader, Antoni y Suárez, Rafael (eds.). *Puntos de encuentro en la iconosfera. Interacciones en el audiovisual* (31-42). Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Infante del Rosal, Fernando y Lombardo, Manuel (1997). «Teorías de la música de cine». En: Colón, Carlos; Infante del Rosal, Fernando y Lombardo, Manuel. *Historia y teoría de la Música en el Cine. Presencias efectivas* (205-263). Sevilla: Alfar.

Kracauer, Siegfried (1989). *Teoría del cine: la redención de la realidad física.* Barcelona: Paidós.

London, Kurt (1970). *Film Music.* New York: Arno Press & The New York Times.

Losilla, Carlos (2010). *La invención de la modernidad (Historia y melancolía en el relato del cine).* (Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra). Descargada desde: <http:www.tdx.cat>.

— (2014a, 8 de enero). «Italian movie». *La Vanguardia*, supl. «Cultura|s» núm. 603, 20.

— (2014b, 5 de febrero). «Ver para creer (o no)». *La Vanguardia,* supl. «Cultura|s» núm. 607, 26-27.

— (2014c, 25 de junio). «Apoteosis de James Gray». *La Vanguardia*, supl. «Cultura|s» núm. 627, 24-25.

— (2014d, 30 de julio). «Basado en hechos reales (1)». *La Vanguardia*, supl. «Cultura|s» núm. 632, 18-19.

— (2014e, 27 de agosto). «Basado en hechos reales (2)». *La Vanguardia*, supl. «Cultura|s» núm. 636, 18-19.

Lluís i Falcó, Josep (1995). «Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica». En: *D'Art, 21,* 169-186.

Mercader, Antoni y Suárez, Rafael (eds.) (2013). *Puntos de encuentro en la iconosfera: interacciones en el audiovisual.* Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Mundy, John (1999). *Popular Music On Screen. From Hollywood Musical to Music Video.* Manchester University Press.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm (2014). *El naixement de la tragèdia o hel·lenisme i pessimisme.* Barcelona: Cedrés vermells.

Olarte, Matilde (ed.) (2005). *La música en los medios audiovisuales.* Salamanca: Plaza Universitaria.

Pérez Carreño, Francisca (2012). «El signo artístico». En: Bozal, Valerio (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (71-85), vol. II. 3a ed. Madrid: Antonio Machado Libros.

Polo, Magda (2007). *L'estètica de la música.* Barcelona: UOC.

Quintana, Àngel (1996). *El Projecte didàctic de Roberto Rossellini.* (Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona). Descargada desde <http://www.tdx.cat>.

— (2011). *Después del cine (Imagen y realidad en la era digital)*. Barcelona: Acantilado.

Radigales, Jaume (2007). *La música en el cinema.* Barcelona: UOC.

Ruiz, Natalia (2006). *Poesía y memoria «Histoire(s) du cinéma» de Jean-Luc Godard.* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Descargada desde <http://www.tdx.cat>.

Suárez, Rafael (2012). *Captación de la imagen cinematográfica: soportes fotoquímico y digital.* (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona). Descargada desde <http://www.tdx.cat>.

Téllez, José Luis (2013). *Paisajes imaginarios (Escritos sobre música y cine)*. Madrid: Cátedra.

Torelló, Josep (2015). *La música en els films: la subversió del llenguatge cinematogràfic en l'obra de Pere Portabella* (1967-1976). (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona). Descargada desde <http://www.tdx.cat>.

— y Duran, Jaume (2014). «Michel Chion en "La audiovisión" y una propuesta práctica sobre un fragmento de "Nostalghia" de Andrei Tarkovski». En: *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 18,* 111-117.

Filmografía

Antonioni, Michelangelo (Director) (1966). *Blow-up* [Filme].

Baumbach, Noah (Director) (2012). *Frances Ha* [Filme].

Bergman, Ingmar (Director) (1966). *Persona* [Filme].

Capra, Frank (Director) (1934). *It Happened One Night* [Filme].

Chaplin, Charles (Director) (1936). *Modern Times* [Filme].

— (1940). *The Great Dictator* [Filme].

Crosland, Alan (Director) (1926). *Don Juan* [Filme].

— (1927). *The Jazz Singer* [Filme].

Curtiz, Michael (Director) (1942). *Casablanca* [Filme].

Foy, Bryan (Director) (1928). *Lights of New York* [Filme].

Godard, Jean-Luc (Director) (1980). *Sauve qui peut (la vie)* [Filme].

— (1988) *Histoire(s) du cinéma* [Filme].

Gomes, Miguel (Director) (2012). *Tabu* [Filme].

Lang, Fritz (Director) (1927). *Metropolis* [Filme].

Lubitsch, Ernst (1925). *Lady Windemere's Fan* [Filme].

Murnau, F.W. (Director) (1927). *Sunrise: A Song of Two Humans* [Filme].

Rossellini, Roberto (Director) (1954). *Viaggio in Italia* [Filme].

Tarkovski, Andrei (Director) (1983). *Nostalghia* [Filme].

La música en las Maneras de Representación cinematográfica

La presencia de la música en los filmes ha definido parte de los mecanismos ontológicos, narrativos, expresivos, dramatúrgicos, psicológicos e inclusive históricos con los que el lenguaje cinematográfico ha articulado el espacio-tiempo diegético. Estas cuestiones son las que aborda el presente trabajo el cual lleva a término un estudio de la música presente y articulada en el cine e indaga sobre la relación estética música-imagen.

Por un lado, se describen los principios estéticos expuestos en la bibliografía sobre la relación entre la música y la imagen cuando ambas se proyectan de manera conjunta en una pantalla de cine. Y por otro, se desarrolla un innovador estudio sobre la genealogía del lenguaje cinematográfico, poniendo el foco en como éste ha evolucionado hasta la actualidad y cual es el papel de la música en las sucesivas formas de expresión audiovisual.



Josep Torelló, PhD (Barcelona, 1982)
Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de Barcelona. Licenciado en Comunicación Audiovisual. Investigador del Laboratori de Mitjans Interactius (LMI). Ha participado en una estancia de investigación posdoctoral en la Saint Petersburg State University (Rusia). Es también compositor y guitarrista.




978-846083977-4